

LUCIANO CARNEIRO ALVES

***FLORES NO DESERTO - A LEGIÃO
URBANA EM SEU PRÓPRIO TEMPO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para o título de mestre em História.

Área de Concentração: História e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

**UBERLÂNDIA-MG
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
2002**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborado pelo Sistema de Bibliotecas da UFU / Setor de
Catalogação e Classificação / MG

A474f Alves, Luciano Carneiro.
Flores no deserto – a Legião Urbana em seu próprio tempo /
Luciano Carneiro Alves. – Uberlândia, 2002.
150f.
Orientador: Alcides Freire Ramos.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlân-
dia, Programa de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.
1. Música e história -Teses. 2. Legião Urbana – Brasil - História
e crítica – Teses. 3. Rock – Brasil – Teses. I. Ramos, Alcides
Freire.
II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Gradua-
ção em História. III. Título.
CDU: 930.2:78(043.3)

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos (orientador)

Prof^a. Dr.^a Maria Izilda Santos de Matos

Prof^a. Dr.^a Rosangela Patriota Ramos

Uberlândia, 22 de Fevereiro de 2002.

A Thaís

Por me mostrar, a cada dia, que o futuro vale a pena ...

AGRADECIMENTOS

A realização desta dissertação só foi possível graças à colaboração de diversas pessoas. Meus agradecimentos a todas elas e de forma especial:

Ao Prof. Alcides Freire Ramos, meu orientador, que com inteligência tem me acompanhado nesses anos, desde a iniciação científica. Agradeço imensamente seu incentivo aos meus estudos e à minha pesquisa;

À professora Rosangela Patriota, pelo talento e amizade. Minha sincera gratidão à sua generosidade em doar seus conhecimentos tanto em sala de aula quanto na sua “co-orientação”. Isto muito me ajudou a crescer profissional e pessoalmente;

À Prof^a. Dr^a. Maria Izilda Santos de Matos, que gentilmente aceitou fazer parte desta defesa de dissertação;

À minha família, especialmente minha mãe e minhas irmãs, Juliana e Adriana, por compartilharem derrotas e conquistas;

Ao Yan pelos sorrisos nas horas necessárias...

Aos amigos do NEHAC (Aguinaldo, Juscelino, Luiz Humberto, Sandra, Jacques, Meiriely, Ludmila, Rodrigo, João Ivo, Nádia, Kátia, Cláudia Helena, Marcos Henrique, Silvana, Vânia, Edmilson, Tatiana), pelo mérito de termos conseguido trocar algo tão raro no meio acadêmico, leituras e amizade;

Para Cristiane, Eduardo, Sandra, Eliene, André e Joyce, ficam meus agradecimentos por compartilharem a vida comigo da maneira nem sempre desejável, mas sempre querida;

Ao Marcos Menezes, pela amizade que viemos construindo desde muito;

Ao amigo Miguel, pelas milhares de vezes em que experimentamos a convivência da amizade, compartilhando angústias, felicidades e *chopps*;

A Aurora e Rachel pela delicadeza com que me tratam e pelas longas conversas que partilhamos;

À Graça, pelo carinho à minha pessoa;

Às professoras Maria Clara Tomáz Machado e Vera Lúcia Puga, pela presença e ajuda nestes anos de convivência acadêmica;

Aos funcionários João Batista, Maria Helena, Flávio e Gaspar que, sempre prestativos, me ajudaram nesta caminhada no curso de História;

E finalmente, à CAPES pelo auxílio por meio de uma bolsa de pesquisa.

RESUMO

O objetivo dessa dissertação é analisar a obra da banda Legião Urbana referente aos seus quatro primeiros discos, *Legião Urbana* (1985), *Dois* (1986), *Que País é Este – 1978-1987* (1987) e *As Quatro Estações* (1989), argumentando que entre 1978 e 1989, as canções saem de um ponto de partida *punk*, no qual há descrença em relação ao por vir, para uma esperança no futuro, explícita nas canções de *As Quatro Estações*, que compõem um universo de representações no qual é possível identificar o desejo de um amanhã harmonioso, em que os problemas do presente já estejam resolvidos. A descrença no futuro, de “Geração Coca-Cola”, que ironiza a capacidade dos “filhos da revolução” de construir alguma coisa, cede lugar à idéia de que se, cada um fizer a sua parte, “amando o seu próximo com a si mesmo”, um amanhã melhor será possível.

Nesse sentido, questionamos as análises que a partir de pressupostos pós-modernistas, identificam na poética de Renato Russo desilusão e desesperança quanto à possibilidade de futuro, por entendemos tratar-se de um olhar particularizado sobre as canções e, também, uma concepção restrita do que seja o pós-modernismo.

SUMÁRIO

RESUMO	07
.....	
INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO I	
ROCK, REBELDIA, CONSUMO	30
CAPÍTULO II	
A OBRA DA LEGIÃO URBANA NOS MEANDROS DO	
PÓS-MODERNISMO: REPENSANDO RENATO RUSSO	
ENQUANTO POETA DA DESILUSÃO E DESESPERANÇA	70
.....	
CAPÍTULO III	
AS QUATRO ESTAÇÕES DA LEGIÃO URBANA	108
.....	
CONSIDERAÇÕES	FINAIS 138
.....	
BIBLIOGRAFIA	140
.....	

INTRODUÇÃO

Em *O Estilo na História*, Peter Gay escreve que “a paixão, famosa como a ameaça mais prejudicial do historiador, pode se tornar seu bem mais precioso”¹. Por muito tempo tive essa frase como argumento de defesa e esperança. Argumento para aqueles que, ao notarem a minha admiração por meu objeto de estudo, tentavam menosprezar meu objetivo, como se estudar a obra da Legião Urbana servisse apenas para atender as minhas curiosidades de fã. Esperança de que a minha paixão pelas canções me permitisse ver “um algo mais”, como sugere Peter Gay. O dia-a-dia da pesquisa me ensinou algumas coisas.

Renato Russo foi um dos meus ídolos da adolescência e a Legião Urbana a minha banda preferida. Fiz de suas músicas trilha sonora para momentos felizes e tristes. Ainda hoje, escutar as canções é reavivar minha memória. Conheci a “Legião” em 1988, aos 11 anos, a partir do estrondoso sucesso de “Faroeste Caboclo”. Dediquei muitas horas para decorar os seus 159 versos e quando consegui, foi como tivesse ganho um prêmio. Não entendia muito bem o que era cantado, mas a moda era decorar a letra e não entendê-la. Embora não tenha sido daqueles fãs incondicionais, possuidor de tudo o que fosse possível sobre a banda, acompanhava sua trajetória e conhecia uma boa parte de suas canções. Conhecimento mais sistematizado só viria a ter por volta dos 17 anos, quando as canções passaram a me dizer mais.

¹ GAY, Peter. *O Estilo na História*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, p. 179.

Com essa idade entrei para o curso de História e, durante o meu 5º período, ao conhecer o trabalho do NEHAC (Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura), passei a vislumbrar a possibilidade de estudar a obra da Legião Urbana. Até então, estudar cultura, e principalmente arte, soava como algo menor, “que não contribuía”. A morte de Renato Russo, em outubro de 1996, acabou sendo um incentivo, e ao mesmo tempo um obstáculo. Apesar da vontade, sentia a necessidade de me preparar para analisar suas composições e resistia aos incentivos do Prof. Alcides, já à época meu orientador, só que em uma pesquisa sobre futebol. Olhando hoje, acho que meu receio na verdade era outra coisa: no fundo, achava que Renato Russo merecia um “trabalho grandioso”, à altura de sua importância para mim e tantos outros jovens, que eu não era capaz de realizar. Não que hoje me julgue apto a fazer tal “trabalho grandioso” ou que Renato Russo não mereça mais. A diferença é que, atualmente, já não tenho mais uma relação de idolatria com ele e aprendi que pesquisar implica em arriscar. Quando decidi concorrer ao mestrado, já estava mais familiarizado com estudos históricos acerca de manifestações artísticas e achei que era hora de realizar a pesquisa.

Foi só então que começaram as maiores dificuldades. Coletar material, analisá-lo, ouvir as canções de outra maneira, entender que relações elas tinham com seu momento histórico, não cair nos julgamentos de valor e na armadilha das hierarquizações, conectar as discussões teóricas com os temas encontrados nas letras, sistematizar discussões, sanar lacunas e uma pergunta: que caminho seguir? Foi somente a partir das críticas e sugestões da banca no exame de qualificação que ele começou a ficar mais claro. E são nossas conclusões e impasses ao percorrê-lo que apresentamos aqui.

Nesses dois anos, descobrimos que a paixão por um tema pode realmente ajudar a perceber outras nuances, mas estudar algo com que mantemos uma estreita relação

emocional também nos faz pensar sobre nós mesmos. Isto foi algo que muito me surpreendeu. E com dois anos de prazo não há espaço para crises...

A perspectiva que orientou nossa análise é a proposta por Antonio Candido em *Literatura e Sociedade*². Em princípio direcionada para a crítica literária, esta obra, que reúne oito de seus ensaios produzidos nas décadas de 1950 e 1960, sistematiza e propõe soluções a muitos dos problemas enfrentados por aqueles que se dedicam a discutir as relações entre a literatura e a sociedade. Como várias destas questões não estão restritas apenas a uma determinada manifestação artística, muito do que Antonio Candido discute pode ser utilizado para a análise de outras obras que não as de cunho estritamente literário, em nosso caso a música.

A primeira delas é que o externo à obra artística, ou seja, o contexto no qual ela se insere, não explica a obra por si, da mesma forma que nenhuma manifestação artística tem a propriedade de estar a par da realidade social. A obra de arte tem um contexto que não lhe é totalmente externo, sendo assim necessário fundir "*texto e contexto numa interpretação dialéticamente íntegra*", pois o contexto da obra "*importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno [à obra de arte]*"³. Se o objetivo da análise é entender os diálogos entre o contexto e a produção artística, ao invés de proceder somente a sua classificação dentro de uma determinada estrutura, como se "algo maior" determinasse seus limites, é mais enriquecedor entendê-la enquanto socialmente

² CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8ª ed. São Paulo: Publifolha/T.A. Queiroz, 2000. Col. Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro)

³ Ibidem, p. 06.

constituída. Perceber de que maneira determinados elementos, em princípio externos a ela, participam de sua estrutura e coerência interna.

Nesse sentido, os fatores "externos" interessam para a análise do objeto artístico na medida em que se relacionam a ele. Na definição de quais são estes fatores a obra em estudo tem papel central, sendo que é ela que nos "indica", por vezes de forma explícita, noutras implícita, com o que está relacionada. Cabe a nós, por outro lado, fazermos os recortes pertinentes aos objetivos almejados.

Antonio Candido, para exemplificar essa perspectiva de análise, cita a romance *Senhora* de José de Alencar. O assunto central do livro é a compra de um marido:

[...] essa compra tem um sentido social simbólico, pois é ao mesmo tempo representação e desmascaramento de costumes vigentes na época, como o casamento por dinheiro. [...] Se, pensando nisto, atentarmos para a composição de Senhora, veremos que repousa numa espécie de longa e complicada transação – com cenas de avanço e recuo, diálogos constituídos como pressões e concessões, um enredo latente de manobras secretas -, no correr da qual a posição dos cônjuges se vai alterando. Vemos que o comportamento do protagonista exprime, em cada episódio, uma obsessão com o ato de compra a que se submeteu e que as relações humanas se deterioram por causa dos motivos econômicos. A heroína, endurecida no desejo de vingança, possibilitada pela posse do dinheiro, inteiriça a alma como se fosse agente duma operação de esmagamento do outro por meio do capital, que o reduz a coisa possuída. [...] Se o livro é organizado em torno desse longo duelo, é porque o duelo representa a transposição, no plano da estrutura do livro, do mecanismo de compra e venda⁴.

Ao organizar sua obra desta maneira, José de Alencar faz dos conflitos e dilemas de um casamento por dinheiro não apenas tema para desenvolver sua narrativa mas também elementos constituintes da forma que ela assume, possuindo, conseqüentemente, um papel importante na explicação da obra. Ou seja, elementos da realidade social (a relação de compra e venda cristalizada pelo sistema capitalista, na obra representada pelo casamento) e que, numa perspectiva analítica defensora da "autonomia da arte", nada

⁴ Ibidem, p. 07-08.

teriam a contribuir para a análise e explicação do objeto artístico, ganham, na perspectiva de cunho sociológico de Antonio Candido, outra significação: são fatores importantes para a explicação da obra e explicitadores das relações desta com seu contexto. Para ele, pretender uma análise das manifestações artísticas que tenha o caráter sociológico implica em identificar esses elementos e compreender a maneira como eles estão “internalizados” na obra.

Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo⁵.

Defensor da pertinência da perspectiva sociológica para a análise da arte, Antonio Candido chama nossa atenção também para o fato de que a análise sociológica ou qualquer outra não pode ser imposta como o "*critério único, ou mesmo preferencial*" para o estudo da arte, na medida em que "*uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou lingüística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzi-rem a uma interpretação coerente*"⁶.

Um outro cuidado a ser tomado na análise da obra de arte está relacionado aos determinismos advindos das interpretações históricas ou sociológicas. Ao procedermos a relação obra e sociedade não devemos buscar, por exemplo, verificar como a produção de um determinado artista se encaixa em um determinado processo histórico e como este

⁵ Ibidem, p. 08.

⁶ Ibidem, p. 8-9. Nunca é demais lembrar que embora tenha concentrado seus esforços intelectuais no âmbito da crítica literária, Antonio Candido também possui formação de sociólogo, tendo obtido o título de Doutor em Ciências Sociais no ano de 1954 com a tese *Os Parceiros do Rio Bonito* (São Paulo: Duas Cidades), onde traça um perfil sociológico de uma comunidade caipira do interior de São Paulo.

"explica" tal produção. *"Achar, pois, que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma perigosa simplificação causal"*⁷.

Não basta dizermos que a formação de uma cultura juvenil nos Estados Unidos na década de 50 criou o *rock'n'roll*, é preciso ir além. Muito mais rico é entender como as manifestações artísticas dialogam com o processo histórico, produzindo interpretações e representações sobre o contexto no qual se inserem.

Outra questão matizada por Antonio Candido é a definição de arte. Do seu ponto de vista, *"arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana"*⁸, com pressupostos estéticos, alargando significativamente o rol das manifestações artísticas. Entender a arte como tal, implica em dizer que há um produtor e um receptor de uma mensagem, respectivamente: o artista, o seu público e a obra. Para que esse sistema simbólico de comunicação se efetive, autor, obra e público precisam fazer parte de um meio onde o significante (a obra) adquira significado, que não necessariamente precisa ser aquele pensado ou pretendido pelo artista. Para tanto, autor e receptor devem fazer parte de um universo cultural onde possuam traços culturais comuns. Do contrário, a mensagem não faz sentido ao receptor e o processo comunicativo não é efetivado e, conseqüentemente, a arte não se realiza. E embora autor, obra e público tenham especificidades nesse processo comunicativo, que é *"integrador e bitransitivo por excelência"*⁹, não estabelecem entre si uma relação hierárquica ou com papéis determinados. A obra não é mais importante que o autor ou o público, que por sua vez não é necessariamente aquele vislumbrado pelo autor,

⁷ Ibidem, p. 13.

⁸ Ibidem, p. 20.

⁹ Ibidem, p. 21.

que por seu turno não pode ser visto como a "voz definitiva" acerca de sua produção, e assim sucessivamente. Apesar de podermos, analiticamente, privilegiar uma ou outra parte, isto não significa que possamos hierarquizar ou mesmo desconsiderar qualquer destes momentos da produção artística.

Em sociedades complexas como a nossa, as variantes dos traços culturais do público são tamanhas, a ponto de permitirem por exemplo que uma canção cantada em árabe ser sucesso num país de língua portuguesa e tradição cultural bastante distinta, a exemplo do Brasil¹⁰. Evidentemente, o desenvolvimento da indústria cultural influi acintosamente na produção de significados - que na verdade são simulacros (como nas canções de Khaled, onde a compreensão da mensagem presente na canção quando da sua produção é claramente afetada pelas diferenças lingüísticas) - ou de processos de resignificação a partir dos quais se pode produzir algo novo, sendo a constituição de um *rock* marcadamente brasileiro nos anos 80 um bom exemplo disto.

Ainda assim, persiste em nós reações de estranhamento frente a manifestações artísticas pertencentes a universos culturais diferentes do nosso. E elas nem precisam ter suas origens numa nação indígena ou africana qualquer. Basta lembrarmo-nos de nossas reações, ouvintes tão acostumados às músicas estruturadas na tonalidade, frente às peças dodecafônicas e suas melodias atonais, nas quais o conceito de belo não está associado ao "perfeitamente harmonioso" das composições tonais. Algo de consenso no debate acerca da cultura é o fato de que ela não é única, na medida em que cada indivíduo

¹⁰ Fazemos aqui referência ao sucesso recente no Brasil do marroquino Khaled que, cantando em árabe, freqüentou paradas de sucesso, pistas de dança, FMs e programas de auditório no país durante 1999 e 2000 com a canção "El Arbi". Há que se lembrar, todavia, o fato de embora a letra ser em árabe, o arranjo das suas canções não está muito distante da média dos arranjos "pops" cantados em língua estrangeira (majoritariamente em inglês), aos quais nossos ouvidos já estão bastante familiarizados. Assim, se por um lado Khaled é para nós algo exótico, por outro já nos é bastante familiar, o que ajuda a entender a sua aceitação por aqui, apesar de não ser a única razão.

relaciona-se de maneira particular com seu sistema cultural. Mesmo diante de toda a padronização cultural pretendida em uma sociedade de massas e globalizada, a possibilidade da resignificação e da reelaboração não foi aniquilada de existir e, conseqüentemente, universos culturais distintos continuam a existir.

De todo modo, um dos grandes nós do pensamento contemporâneo diz respeito à circulação das manifestações culturais. O conceito de indústria cultural é, ao mesmo tempo, um artifício de esclarecimento e complicação quando o objetivo é entender como se dá tal circulação na contemporaneidade. Esclarece na medida em que nos ajuda a entender novas configurações que a produção e difusão cultural assumiram no século XX; complica por nos induzir a diminuir a importância do momento da recepção no processo da circulação da cultura.

Formulado pelos frankfurtianos Theodor Adorno e Max Horkheimer¹¹, tal conceito em linhas gerais significa a produção da cultura a partir de pressupostos industriais, na sociedade de massas. Nela, a cultura passa a ser racionalizada e concebida como uma mercadoria cultural e, conseqüentemente, submetidas à lógica da administração e da economia do sistema capitalista. Nos estudos sobre cultura, indústria cultural tem sido usado também como sinônimo de toda a estrutura organizacional dessa produção cultural para a obtenção de lucros (meios de comunicação, técnicas, agentes, artistas, etc.). Para nós é um conceito muito importante, dada a intrínseca relação entre o *rock* e os meios de produção e difusão da cultura de massas.

Uma das características do conceito, principalmente nos textos de Adorno, é a virulência com que se critica a diluição da unicidade da arte em contraposição à sua

¹¹ Sua primeira aparição nestes termos foi na obra *Dialética do Esclarecimento* (Rio de Janeiro: Zahar, 1985), cuja primeira edição é de 1941.

reprodução em larga escala. Nos anos 30, momento no qual foram desenvolvidas as bases do conceito, Adorno e Horkheimer estavam estarecidos com a valorização da tecnologia no processo de criação, o impressionante crescimento das indústrias do cinema e da música, assim como a utilização pelo nazismo do cinema, algo determinante na maneira ácida como criticavam a sociedade.

Sem dúvida, a experiência do nazismo, que levou os dois autores a se expatriarem, contribuiu para o desenvolvimento de suas maneiras de pensar. Tanto na Alemanha, quanto na Itália (onde as bases do fascismo serviram em seguida ao desenvolvimento do nazismo germânico), o grande capital promovia a expansão industrial, propiciando um verdadeiro culto da tecnologia, considerada a expressão máxima da inteligência humana. Ora, o sucesso tecnológico da Alemanha, que se afirmara na invasão da França e no bombardeio da Inglaterra, dependia de uma rígida disciplina que, das fábricas, se expandira para toda a sociedade, num controle rigoroso de toda vida social por um grupo instalado no poder. Para Adorno e Horkheimer, o que chamaram de ‘grande capitalismo’ constituía o fundamento que possibilitava a ação desse grupo, cujo modelo se expandia e envolvia as instituições sociais¹².

Sob esta nova disciplina as manifestações artísticas assumiam novas características. Estavam sob a orientação da relação capital–trabalho, das suas possibilidades de lucro no mercado, significando um desvirtuamento do sentido original da arte recusado por Adorno e Horkheimer¹³. Adorno, por exemplo, denuncia o caráter fetichista assumido pela música, resultando numa perda da aura da obra de arte e a alocação do seu significado fora dela, como no caso da valorização dos cantores e sua transformação numa espécie de grife em detrimento das canções em si. Ao recusar tal inversão diz:

As vozes dos cantores constituem bens sagrados de valor igual a uma marca de fabricação nacional. Como se as vozes quisessem vingar-se disto, já começam a perder o encantamento dos sentidos em cujo nome são tratadas. Na maioria dos

¹² PUNTERMAN, Paulo. *Indústria Cultural: A agonia de um conceito*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 13.

¹³ “Adorno e Horkheimer acreditavam que, em sociedades antigas, as artes nasciam espontaneamente do povo; na sociedade dominada pela organização empresarial de grande porte, apagava-se esta forma de criar”. (PUNTERMAN, Paulo. Op. cit., p. 16).

*casos, soam como imitações dos arrivistas, mesmo quando elas mesmas são arrivistas*¹⁴.

Dos esforços intelectuais para compreender estas transmutações é que surge o conceito de indústria cultural. A escolha dos termos visa demonstrar a síntese aparente entre mundo da civilização e mundo da cultura estabelecida pela sociedade de massas, que mascara as contradições e dificulta a síntese efetiva. Do ponto de vista marxista, a sociedade burguesa mascara a distinção existente entre mundo da cultura e mundo da civilização, sendo a solução para tal distinção a síntese, no sentido dialético, entre estes dois mundos. Na medida em que a síntese presente na indústria cultural não visa a transformação e sim a manutenção de um determinado modelo, ou a “afirmação” nos termos de Adorno, trata-se de uma síntese aparente. Na formulação deste conceito, Adorno e Horkheimer aproximaram duas perspectivas teóricas que, para Paulo Punterman, são bastante díspares: a marxista e a hegeliana.

*O respeito pelos dons intelectuais e pelo talento artístico, o medo da uniformização que a produção em massa trazia à diversidade cultural, produziram em Adorno e Horkheimer a aproximação entre duas posições filosóficas que eram profundamente diversas. Enquanto, para Marx, a estrutura econômica da sociedade era a base real sobre a qual se elevavam as superestruturas expressas pelas formas de consciência social e espiritual, para Hegel, ao contrário, essa base era representada pela idéia, que unia o conceito e a objetividade por meio da dialética, de tal modo que todo o real continha e exprimia a idéia. Nada, portanto, mais díspar do que essas duas concepções de realidade: para Hegel, ela estava profundamente imbricada na idéia, que constituía a base determinante da evolução histórica, para Marx, ao contrário, essa evolução só era alcançada pela luta entre formas de produção sucessivas no tempo*¹⁵.

¹⁴ ADORNO, Theodor. “O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição”. In: GIANOTTI, José Arthur (Org.). *Adorno*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 180. (Col. “Os Pensadores”)

¹⁵ PUNTERMAN, Paulo. Op. cit., p. 12-13.

Assim, Adorno e Horkheimer analisavam a produção cultural de um ponto de vista marxista e apontavam como alternativa uma saída de inspiração hegeliana. Ou seja, analisavam a produção dos bens culturais como parte integrante da relação capital-trabalho, identificando nessa participação o aniquilamento do pressuposto estético-cultural, que se não deixava de existir, passava a um papel coadjuvante, apontando que a solução para a libertação da cultura dessa relação não teria como nascedouro a luta entre a produção industrial da cultura e outras formas (ou seja, da dinâmica social), mas deveria partir da idéia. Não acreditavam que a luta social pudesse propiciar alternativas à produção industrial da cultura porque as formas que se propunham alternativas, de alguma maneira, estavam já ligadas àquilo que propunham ser opção, dada a simbiose obtida na sociedade de massas entre as forças produtivas e relações sociais de produção. Dessa forma, as massas eram estéreis quanto a existência de um potencial revolucionário, sendo a única alternativa a idéia, a razão pura, que por sua vez deveria ser separada da realidade social para que, uma vez livre das contaminações conservadoras, pudesse apontar alternativas. Caso não fosse separada do processo social em curso, a razão, enquanto pensamento crítico, seria, no limite, levada à destruição.

É exatamente nesta valorização do pensamento isolado da realidade social que está o ponto mais criticado do pensamento de Adorno e Horkheimer, em especial do primeiro. É nele que se concentra Jürgen Habermas, ex-aluno de Adorno e um de seus principais críticos. Habermas não concebe que a razão possa ser separada do social, nem muito menos que ela possa ter algum sentido transformador centrada em si mesma. Na sua visão, a insistência em tal separação é sintoma de resignação quanto à dinâmica social:

Quem insiste num paradoxo num local em que a Filosofia um dia se estabeleceu com suas fundamentações últimas assume não apenas uma posição desconfortável;

*ele só pode preservar essa posição, se é possível tornar pelo menos plausível que não haja saída*¹⁶.

Outro ponto bastante criticado é a concepção de que as massas, tomadas como um conjunto homogêneo, são passivas na relação com os produtos culturais e alienadas quanto ao contexto social no qual estão inseridas. Dessa forma, aceitam as imposições da indústria cultural, que por sua vez tem interesse na uniformização crescente a fim de facilitar seu objetivo maior: a obtenção de lucro. Afinal, quanto mais uniforme for o desejo dos consumidores, menor será a necessidade de diversificar os investimentos para a produção dos bens culturais. A este respeito, escreve Adorno:

*Diante dos caprichos teológicos das mercadorias, os consumidores se transformaram em escravos dóceis, os que em setor algum se sujeitam a outros, neste setor conseguem abdicar de sua vontade, deixando-se enganar totalmente*¹⁷.

Porém, sobre o conceito de massa de Adorno e Horkheimer é bom estarmos atento ao fato de que

*o conceito de massa, tal como foi cunhado na época desses autores e que representava uma coletividade monolítica e desumanizada, cuja 'cabeça' e cujos gostos foram formados pelas técnicas industriais de comunicação, não tinha sido, na verdade, nem mesmo no momento em que viveram os dois autores, representativo do que realmente existia em qualquer sociedade do mundo. Com efeito, a noção de massa apagava toda a existência de diferenciações no interior das coletividades, como se não houvesse divisões em camadas sociais, em grupos étnicos, em setores sócio-profissionais, em variações de instrução, em distinções de gênero*¹⁸.

Ao verem a sociedade contemporânea como uma massa uniforme e passiva,

¹⁶ HABERMAS; Jürgen. *Discurso Filosófico da Modernidade*. APUD: DUARTE, Rodrigo. *Adornos*. Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. Belo Horizonte: Ed. da UFM G, 1997, p. 136.

¹⁷ ADORNO, Theodor. Op. cit., p. 182.

¹⁸ PUNTERMAN, Paulo. Op. cit., p. 19.

estes autores, na sua perspectiva totalizante, desconsideram as diferenciações sociais que, embora tênues em alguns casos, continuam a existir. Trabalhadores fabris e camponeses, a despeito de suas congruências, têm especificidades que os tornam agentes sociais distintos. Da mesma forma, a indústria cultural não pode ser vista como homogênea, sem perspectivas de atuação diferenciadas, na medida em que ela “*não uniformiza o sentido do povo e também não coloca seus produtos indistintamente ao alcance de qualquer um*”¹⁹.

Dado o impressionante crescimento da produção de bens culturais dentro de pressupostos industriais e a velocidades com que eles eram colocados em circulação, interferindo de fato em outras produções culturais, Adorno e Horkheimer acabaram superdimensionando o poder da indústria cultural. Ao apontarem para o fato de que no âmbito da indústria cultural o objeto estético foi transfigurado em mercadoria, que o sujeito a quem se dirige tal objeto estético é, em última instância, um consumidor e ainda que o produtor do objeto estético (o “artista”) nada mais é do que uma engrenagem de um complexo sistema, estão absolutamente corretos. Contudo, pecam ao não conceberem a mercadoria na qual se torna o objeto estético ou cultural como uma mercadoria detentora de singularidades em relação à mercadoria destinada à satisfação das necessidades materiais. Como ressalta Mario Fernando Bolognesi,

*como valor de troca, os produtos culturais não se distinguem dos materiais, pois ambos têm a mesma origem e resultam de um idêntico processo reificado. Contudo, no que se refere ao uso, há diferenciações que necessitam ser acentuadas. A produção material, em princípio, destina-se à satisfação de necessidades de sobrevivência e de bem-estar; a simbólica, à satisfação do gosto, do prazer estético e do desejo*²⁰.

¹⁹ Ibidem, p. 20-21.

²⁰ BOLOGNESI, Mário Fernando. “A Mercadoria Cultural”. *Trans/Form/Ação*. São Paulo, n° 19, 1996, p. 82.

Nesse sentido, a mercadoria cultural tem especificidades. Um quadro, por exemplo, não é puramente a demonstração e aplicação de uma dada técnica com vistas a um valor de troca no mercado, tal qual a peça de um automóvel ou um alimento manufaturado. O quadro pode até ter tal característica, como de fato têm as reproduções em série cujo objetivo é decorar ambientes pura e simplesmente. Todavia, no aspecto teórico, não se pode desprezar a possibilidade da pintura enquanto uma linguagem para representação do mundo e de intervenção nele, afinal a produção cultural não é, em princípio, utilitária. Se a indústria cultural tornou-a assim, não podemos perder do horizonte a existência de formas de produção que fogem à sua lógica, seja na totalidade ou em parte.

Os atos culturais são representações que nascem das relações de produção e contribuem para a sua reprodução e transformação. Isto é, carregam um potencial utópico quando imaginam e criam possibilidades de outras relações²¹.

Colocar toda e qualquer obra de arte sob a lógica da mercadoria como fruto de um trabalho alienado, resulta num aniquilamento de suas possibilidades de, caso haja intenção, desenvolver formas utópicas e/ou críticas de exploração das faculdades humanas que não se restrinjam à esfera da produção econômica.

Ela [a obra de arte] pode ser crítica, ainda que ocorra por intermédio da indústria cultural e se manifeste por intermédio dos meios de comunicação de massas. Se o capitalismo faz uso da arte e da cultura para solidificar o conjunto social, há que relevar que ele não detém o domínio pleno e absoluto do ato de criação, embora detentor dos meios de produção da arte dominante. [...] Assim, não parece adequado reduzir toda a produção cultural da época da economia de mercado a produtos de mercado²².

²¹ Ibidem, p. 82.

²² Ibidem, p. 83 e 84.

Se no âmbito da propriedade privada e do trabalho alienado a mercadoria é uma alegoria estática e concisa do capitalismo, no tocante à esfera cultural, essa alegorização é dinâmica. Os bens culturais têm a possibilidade de restituírem aos sujeitos sociais sua participação ativa no embate social, de atuarem como possibilidades de mudança e transformação. Uma outra discussão é a efetivação ou não dessas possibilidades em determinadas conjunturas.

No que diz respeito à indústria cultural, temos de estar atentos para o fato de que, a despeito de sua hegemonia, outras formas de produção cultural subsistem, num embate contínuo de vitórias e derrotas. E se tais formas de “resistência” não destituem-lhe, todavia, a hegemonia, não podem ser, por outro lado, desconsideradas.

[...] ao lado dela [a produção industrial de bens culturais], outras tantas relações ainda permanecem vivas, desde as artesanais, levadas a efeito por produtores independentes, que põem à venda as suas obras, até as patronais, sem fins lucrativos, mantidas por instituições privadas ou públicas, ou mesmo as governamentais, em que as práticas culturais desenrolam-se no interior de instituições estatais, ou a partir delas²³.

Além disso, não se pode menosprezar a participação dos sujeitos no “consumo” dessa produção artística. De acordo com a subjetividade de cada um, as reelaborações a que a obra estética está sujeita são inúmeras. A recepção não é passiva e sim criativa e, embora existam comportamentos e percepções comuns nesse ato, as variáveis reabrem *ad infinitum* as possibilidades.

A despeito disso, por uma conjunção de fatores, dentre os quais está certamente a capacidade argumentativa de Adorno e Horkheimer, a perspectiva

²³ Ibidem, p. 84.

“apocalíptica”, como bem denominou Umberto Eco²⁴, com relação a indústria cultural obteve muitos adeptos, críticos das manifestações culturais relacionadas a ela. Uma dessas manifestações foi o *rock*.

Enquanto um gênero musical surgido nos EUA em meados do século XX, as ligações do *rock* com a sociedade de massas são intrínsecas. Somado ao fato de que o seu crescimento e afirmação na sociedade esteve diretamente ligado ao crescimento da indústria fonográfica em todo o mundo e à criação de um mercado consumidor jovem, já temos elementos suficientes para os apocalípticos execrá-lo. Conforme ressalta Paulo Punterman, é nesta perspectiva que Adorno e Horkheimer vêem a criação de uma música marcadamente jovem. Para eles,

*existia nos produtores uma consciência de que a demanda dos jovens não era mais a de seus pais, o que os levou a um esforço deliberado em satisfazê-los. Não pareciam temer a rebeldia com que estavam lidando. Agiam com inteira segurança para dominar uma nova parcela da população, na qual a guerra, terminada havia pouco, produzira um abalo que souberam diagnosticar, e cujo aparecimento dominaram pela criação de uma nova música e um novo herói [Elvis Presley]. Essa criação estreitamente ligada à tecnologia de ponta, num mundo que continuava fascinado pelas novas descobertas tecnológicas, parece revelar um conhecimento de psicologia social e um diagnóstico dos descontentamentos reinantes entre os jovens que seria interessantíssimo foco de outras pesquisas, para corroborar ou não estas sugestões.*²⁵

É nesta trilha que segue Tupã Gomes Corrêa ao analisar as relações entre *rock*, moda, mídia e consumo²⁶. Assim como os pensadores frankfurtianos, entende que os consumidores são passivos e suas reações frente aos produtos da indústria cultural são pré-determinados por ela.

²⁴ ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. 2º ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

²⁵

²⁶ CORRÊA, Tupã Gomes. *Rock, Nos Passos da Moda*. Mídia, consumo X mercado cultural. Campinas (SP): Papirus, 1989.

O abandono do consumidor ao fluxo daquilo que determina e condiciona seu acesso ao mercado, sem o menor questionamento, indica uma situação que reflete sua passividade em todo o processo. [...] Particularmente, diríamos que o sistema capitalista gera não apenas produtos-padrão mas principalmente consumidores-padrão. Por meio de uns ou de outros, não importa, sempre atinge seu objetivo: a geração de lucros, também em escala. [...]. Assim, quando um jovem passa a usar as mesmas cores que seu ídolo do rock, está apenas acrescentando um conteúdo material (a roupa) ao estilo de música que está ouvindo. E isso pode acontecer com qualquer outro elemento, desde que esteja associado aos motivos pelos foi adquirido e está sendo usado. No fim do processo, todavia, descobre-se que até mesmo a ruptura dos padrões existentes, originando o estilo de música que se ouve, acaba sendo convertida em um padrão de consumo²⁷.

Como se vê, ele deixa claro que o *rock* é apenas mais um bem de consumo.

Como tal, não pode ser portador nem mesmo de alguma pretensão de contestação, pois nasce e age dentro de uma esfera que busca a manutenção de um determinado modelo de organização. Alguns autores, a exemplo de José Ramos Tinhorão, chegam inclusive a associar o *rock* e o imperialismo norte-americano. No seu ponto de vista, o aporte do *rock* no Brasil foi efeito da “*invasão do internacionalismo programado pelas multinacionais*”²⁸.

Reduzir o *rock* a tais perspectivas demonstra um olhar limitado acerca da questão, que carece de perspectiva sociológica. Esta ajudaria, antes de mais nada, a perceber que “*inexiste produção cultural independente de uma demanda social, responsável pela própria produção*”²⁹. A existência de uma demanda já é sintoma de que a alegada passividade do público consumidor não existe. A maneira como a indústria cultural procura dominar e determinar esta demanda é uma outra discussão. Entretanto, se tivermos como pressuposto que a relação entre produtores culturais e receptores é unilateral,

²⁷ Ibidem, p. 96-97.

²⁸ TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998, p.324.

²⁹ HUET, ION, MIEGE & PERON. *Capitalisme et Industries Culturelles*. APUD: PUNTERMAN, Paulo. Op. cit., p. 26.

orientada dos primeiros para os últimos, seremos levados a caminhos repletos de paradoxos e incoerência que até podem render muitas elucubrações teóricas, mas poucas contribuições efetivas para a compreensão do complexo ato de recepção. Historiadores e pensadores a delinearão têm feito descobertas bastante interessantes e apontado que muitos fatores concorrem neste momento, tais como a maneira pela qual as pessoas têm acesso às obras e as tentativas de autores, produtores, editores e outros agentes de direcionarem a recepção (formatos, utilização da imprensa, publicidade, etc.), que em essência é criadora na medida em que cada receptor apropria-se dos objetos culturais de acordo com sua subjetividade³⁰.

Além disso, não podemos perder a dimensão de que dentro dos diversos mercados da indústria cultural, a dinâmica entre seus agentes é constante. Ou seja, dentro do mercado fonográfico por exemplo, existem disputas entre cantores e diretores das gravadoras, entre artistas de estilo semelhantes e diferentes, da mesma forma como há confluências de pensamento, que podem ser precedidas de disputas, que por sua vez podem ter sido incentivadas com objetivos os mais variados, como a venda de discos ou a criação de uma determinada imagem em torno de um artista³¹.

³⁰ Podemos citar entre os historiadores os trabalhos de Roger Chartier (*A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Lisboa: Difel, 1990; *A Ordem dos Livros*. Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séc. XIV e XVII. Brasília: Ed. da UnB, 1994), Robert Darnton (*O Beijo de Lamourette*. Mídia, cultura e revolução. São Paulo: Cia das Letras, 1990), Carlo Ginzburg (*O Queijo e os Vermes*. São Paulo: Cia das Letras, 1987), Arnaldo Daraya Contier (*Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade: Os Anos 20 e 30*. São Paulo, 1988. Tese (Livre Docência), FFLCH, USP), Rosangela Patriota (*Vianinha: Um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999) e Alcides Freire Ramos (*O Canibalismo dos Fracos: História/Cinema/Ficção*. Um estudo de “Os Inconfidentes” (1972, Joaquim Pedro de Andrade). São Paulo, 1996. Tese (Doutorado em História), FFLCH, USP). De outras áreas, Umberto Eco (*A Obra Aberta: Formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1971) e Wolfgang Iser (*O Ato de Leitura*. São Paulo: Editora 34, 1996. 2 Vols.) são dois dos autores contemporâneos mais respeitados.

³¹ Abordam esses aspectos os trabalhos de Marcia Tosta Dias, *Os Donos da Voz*. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura (São Paulo: Boitempo Editorial, 2000) e Rita Morelli, *Indústria Fonográfica*. Um estudo antropológico (Campinas: Ed. da UNICAMP, 1991).

A história do *rock* é pródiga nesses exemplos, mas não é em função deles que iremos entender que tudo não passa de um grande jogo cujo objetivo é obter lucro. Da mesma forma que tantas outras manifestações, o *rock* pode sim ter como componente o elemento contestador, nem sempre expresso da mesma forma, podendo estar nas letras, músicas, comportamentos ou em nada disso. E mesmo que não tenha tal elemento, não deixa de ser uma manifestação cultural legítima apenas porque é produzido na esfera da indústria cultural.

Ser de vanguarda, ter conteúdo contestador ou revolucionário não podem ser características indispensáveis para que uma manifestação artística seja valorizada, tampouco tais atributos podem ser entendidos como determinantes na participação das pessoas nessas manifestações.

Da mesma forma que os primeiros filmes eram efetivamente mais revolucionários que o cubismo, os empresários do rock transformaram o cenário musical mais profundamente do que as vanguardas ditas clássicas ou de free jazz³².

Fugir dessas análises esquemáticas é fundamental para que o *rock* (e as manifestações artísticas de maneira mais ampla) seja compreendido à luz do contexto em que está inserido. Seu caráter contestador nos Estados Unidos nos anos 50 não é o mesmo do *rock* feito pelos *punks* ingleses praticamente 20 anos depois. Enquanto em seu nascimento a rebeldia estava no comportamento sexualizado e na postura descompromissada frente a vida, na valorização dos ritmos negros e na utilização da estética urbana, os jovens súditos da rainha chocam por meio de uma estética agressiva que substitui o brilho e o colorido pelo preto e os corpos perfurados por alfinetes; pela

³² HOBBSAWN, Eric. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 20.

contestação ao *glamour* ressaltando o decadente, o simples e o primitivo; pelo uso da técnica instrumental de três acordes em contraste ao refinamento técnico do “progressivo”.

Da mesma forma, a possibilidade que vários grupos e artistas tiveram de realizar experimentações em estúdios, fruto do desenvolvimento tecnológico e do retorno financeiro do *rock* (afinal, qual empresa investe, “experimenta”, algo em que não veja possibilidade de retorno?), não pode ser desprezada porque está diretamente implicada com a expansão do mercado fonográfico. Se é verdade que esta possibilidade poderia existir por outros caminhos, também é verdade que ela foi materializada num espaço de tempo relativamente curto por este caminho. Os resultados obtidos, por exemplo, pelos Beatles em seu disco *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, de 1967³³, abriram perspectivas de gravação e produção musical difíceis de serem imaginadas sem esse desenvolvimento tecnológico.

Enquanto uma manifestação artística, a música é uma representação elaborada a partir do arranjo de elementos culturais, estéticos e técnicos. No âmbito da difusão massificada, dentre os aspectos técnicos estão os de gravação e reprodução do som. Na medida em que tais aspectos passam a ser empregados também numa perspectiva estética (e esta foi uma das contribuições dos Beatles com *Sgt. Peppers*), a própria postura do artista frente a eles muda. Quando nada, passam a estar mais informados em relação às diferenças da utilização do microfone A ou B para a gravação ou realização das apresentações, da diferença de gravar em 4, 8, 12 ou 24 canais de som, etc.

Buscando ir um pouco mais além nessa discussão acerca do *rock* e a indústria cultural é que tratamos no primeiro capítulo, “Rock, Rebeldia, Consumo” da

³³ A esse respeito, o relato do produtor da banda, George Martin, em seu livro *Paz, Amor e Sgt. Pepper*. (Rio de Janeiro: Relume -Dumará, 1995), é bem informativo.

contradição que marca essa relação praticamente desde a origem. Em diversos momentos vários estilos do *rock* insurgiram contra o estabelecido, inclusive dentro do próprio *rock*, sendo logo depois incorporado e ditando padrões. Partindo da década de 1950, abordamos como isso ocorre em alguns momentos nos Estado Unidos e Inglaterra, países que estão no centro da difusão dos padrões da cultura jovem, e no Brasil, tendo como eixo a rebeldia e o consumo.

No capítulo II, “A Legião Urbana nos Meandros do Pós-Modernismo: Repensando Renato Russo Enquanto Poeta da Desilusão e Desesperança”, refutamos as análises que, a partir de pressupostos pós-modernistas, identificam na poética de Renato Russo desilusão e desesperança quanto à possibilidade de futuro, por entendemos tratar-se de um olhar particularizado sobre as canções e, também, uma concepção restrita do que seja o pós-modernismo. Na primeira parte, traçamos um panorama do debate acerca do pós-moderno, de modo a mostrar como tal discussão complexa e dissensual é tomada apenas sob alguns aspectos pelos autores que analisam as letras da Legião Urbana, com os quais debato na segunda parte do capítulo.

Em “As Quatro Estações da Legião Urbana”, expomos nossa análise das canções produzidas entre 1978 e 1989, registradas nos quatro primeiros discos da banda, *Legião Urbana* (1985), *Dois* (1986), *Que País é Este – 1978-1987* (1987) e *As Quatro Estações* (1989). O argumento é que entre 1978 e 1989, as canções saem de um ponto de partida *punk*, no qual há descrença em relação ao futuro, e, já em 1984 quando da gravação do primeiro LP, estão em processo de repensar, motivado pela própria situação do jovem naquele momento. A esperança no futuro já existe, mas não é claro o tipo de futuro que se deseja e que caminhos percorrer para alcançá-lo. Em *Dois*, começam a ser delineados alguns aspectos que ficarão explícitos em *As Quatro Estações*, onde as canções compõem

um universo de representações do qual é possível identificar o desejo de um futuro harmonioso, em que os problemas do presente já estejam resolvidos. A descrença no futuro, de “Geração Coca-Cola”, que ironiza a capacidade dos “filhos da revolução” de construir alguma coisa, cede lugar à idéia de que se cada um fizer a sua parte, “amando o seu próximo com a si mesmo”, um amanhã melhor será possível.

A análise privilegiou as letras sem, no entanto, desconsiderar os aspectos musicais. A opção foi feita porque a partir delas é que a Legião Urbana foi alçada à condição de “porta-voz” de uma geração e tornou-se a banda com maior vendagem no *rock* nacional. Ao estudar tais letras, nosso intuito foi contribuir para que um período tão próximo e ao mesmo tempo tão pouco desconhecido, a década de 1980, pudesse ser melhor entendido do ponto de vista histórico, assim como o *rock*, uma de suas manifestações artísticas mais destacadas e igualmente obscura.

CAPITULO I

ROCK, REBELDIA, CONSUMO

O *rock'n'roll* foi a novidade musical da década de 1950, arrebatando num primeiro momento a juventude norte-americana. Por ter em sua base rítmica a *pop music*, a *country and western music* e o *rhythm and blues*, o *rock* é considerado um estilo miscigenado: de um lado as características “brancas” do *pop* e da *country music*; no outro o “sangue negro” do *rhythm and blues*. Em se tratando da sociedade americana, isso significa não apenas uma junção de características musicais mas também políticas e comportamentais. Dessa maneira, o lado “branco”, por suas relações, ainda que mediadas, com a ideologia WASP (*White, anglo-saxon and protestant*), é marcado pelo conservadorismo de artistas adeptos do *american way of life* do *pop* e dos pequenos proprietários e trabalhadores rurais que compunham o público da *country music*¹.

Da parte negra vieram as características mais “contestadoras”: a sensualidade, o ritmo mais acelerado e a inventividade musical. Dela também veio o nome: *rock'n'roll*, “união de duas gírias, *rock* (sacudir) e *roll* (rolar), com alusão aos movimentos sexuais”². Alguns autores, como Paulo Chacon, chegam a considerar estas características como as bases do *rock*: “É ali [na vertente negra] que vamos buscar, quase

¹ CHACON, Paulo. *O Que é Rock?* São Paulo: Brasiliense, p-22-25. Entre os representantes da *pop music* citados por Chacon estão dois ícones mundiais da música norte-americana: o cantor Frank Sinatra e o maestro Ray Connif.

² CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas da Rebelião*. A juventude em questão. São Paulo: SENAC, 2001, p. 30. Com o tempo, o termo *rock'n'roll* passou a designar apenas o movimento relativo à década de 50, ficando sua abreviatura, *rock* para designar o estilo.

que exclusivamente (e só digo o quase por espírito científico) as origens corpóreas do Rock”³. Tal preponderância às origens negras, no entanto, tem de ser relativizada. Embora as delimitações entre a cultura negra e a branca sejam bem demarcadas na sociedade americana, o primeiro grande ídolo do *rock* foi um branco do interior com voz grave de negro e dança sensual, Elvis Presley, e o próprio *rhythm and blues* já possuía ligações com o *country*⁴. Além disso, se, conforme argumenta Chacon, o *rock* é “ *muito mais que um tipo de música*”⁵, um comportamento, veremos que as contribuições “brancas”, embora não tão destacadas do ponto de vista rítmico, também são importantes para sua compreensão. Talvez não tão “rebeldes” ou “contestadoras”, mas importantes.

Da mesma maneira como é impossível dissociá-lo das características negras, não é possível menosprezar o papel da indústria cultural na sua difusão e caracterização daquilo que entendemos como *rock* tanto hoje quanto nos anos 50. Apesar de não ter surgido em seu âmbito (embora logo cedo tenha passado a fazer parte dela) é a partir de suas estratégias que o nascente ritmo conquista seu extraordinário sucesso de público nos

³ Ibidem, p. 24. Leitura semelhante é feita por Antonio Carlos Brandão e Milton Fernandes Duarte. Para eles “o *rock n’ roll* funcionou como uma inversão psicológica na relação dominador (branco)/dominado(negro) que prevalecia na sociedade norte-americana. [...] essa criação de base negra (*blues* e *rhythm and blues*) será uma mercadoria estilizada pelas grandes gravadoras e vendida ao público branco a partir de meados da década de 50”. (BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos Culturais de Juventude*. São Paulo: Moderna, 1990, p. 20-21). Outra leitura nesse sentido é de Tupã Gomes Corrêa, para quem “na verdade, por trás da origem negra desse gênero forte, o *rock*, está o espírito de protesto da raça negra contra todas as formas de discriminação, de dominação e de proscricão a que foi submetida desde sua chegada em território americano” (CORRÊA, Tupã Gomes. *Rock: Nos Passos da Moda*. Mídia, consumo X mercado cultural. Campinas: Papirus, 1989, p. 49).

⁴ “O *Rhythm and Blues* surgiu de uma mistura do jazz, dos *Spiritual* e dos *Blues* tradicionais americanos, principalmente os rurais, que eram uma mescla de *Blues* com a chamada música regional americana (*Country*, *Western*, etc.). Quando esses chamados *Blues Rurais* passaram a ser executados em guitarras elétricas e tendo como tema o cotidiano nas cidades, ou seja, os temas passaram a ser urbanos, houve a transformação em *Rhythm and Blues*, fazendo sucesso junto ao público negro”. PEDERIVA, Ana Bárbara A. *Jovem Guarda*. Cronistas sentimentais da juventude. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 2000, p. 17.

⁵ CHACON, Paulo. Op. cit., p. 18.

EUA e logo em seguida no resto do mundo. Na medida em que os agentes dessa indústria cultural detectaram a popularidade *rock*, não apenas as gravadoras, mas também o rádio, o cinema e a televisão foram mobilizados, e em pouco tempo as canções ao mesmo tempo em que sintetizavam aspirações da juventude americana constituíam-se como uma excepcional mercadoria no âmbito do mercado cultural.

Segundo Roberto Muggiati, os locutores de rádios e animadores de bailes e festas (os *disc-jockeys* ou *DJs*) tiveram papel fundamental na criação do *rock* e sua transformação em um fenômeno de massas. Porém, argumenta, isso não é geralmente levado em conta:

*Os historiadores do rock'n'roll nem sempre lembram de incluir na galeria dos heróis da nova música o homem que lhe deu o nome: Alan Freed, um disc-jockey branco, muito louco que ficaria conhecido como o pai do rock'n'roll e seria também um de seus primeiros mártires*⁶.

Apresentador de um programa de música clássica em uma rádio de Cleveland, Ohio, Alan Freed conheceu o *rhythm and blues* por meio de um amigo. Interessou-se pelo ritmo e pela possibilidade de apresentar um programa de fim de noite dedicado a ele, no qual eram transmitidas festas e bailes embalados por canções de *rhythm and blues*.

*Surgiu assim, em junho de 1951, o Moon Dog Show, que depois se chamaria The Moon Dog House Rock'n'roll Party. A canção-tema do programa era Blues for Moon Dog, de Todd Rhodes, no meio da qual se ouviam uivos feitos pela sonoplastia ou pelo próprio disc-jockey*⁷.

⁶ MUGGIATI, Roberto. *Rock: de Elvis à Beatlemania (1954-1966)*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.22.

⁷ *Ibidem*, p. 24.

Foi neste programa que Freed usou o termo *rock'n'roll* pela primeira vez, baseado em um *blues* da década de 20 relançado naquela época: “My baby she rocks me with a steady roll”.

A descontração do programa fez sucesso entre os jovens. Freed passou então, a ser também um destacado promotor de festas, cujo público era majoritariamente jovem. Ao mesmo tempo em que tornava-se uma referência para eles, Freed “*incorria na hostilidade dos adultos e das autoridades, pois eram freqüentes os distúrbios e quebra-quebras, decorrentes principalmente da falta de espaço para abrigar o público*”⁸. De todo modo, sua popularidade entre os jovens não era abalada por isso. Pelo contrário: os problemas com os conservadores e autoridades ajudavam. “*Em seus anos de ouro, quando mantinha programas também em estações de Nova Iorque, Alan Feed foi o principal ideólogo pop da juventude americana [...]*”⁹.

Além dele, muitos outros *DJs* ganharam notoriedade entre os jovens e o ódio da sociedade. Ainda de acordo com Muggiati, são palavras do reverendo John P. Carrol, de Boston: “[...] *as maliciosas letras dos discos de rock'n'roll são um caso para os departamentos de censura do governo. Mas a primeira trincheira de defesa deve conter os disc-jockeys*”¹⁰. Os *DJs* eram também acusados de estarem sendo pagos para, por meio das canções, promoverem uma “lavagem cerebral” nos jovens, incutindo-lhes o apreço à dança sensual e ao *rock*, e o Escândalo da Payola¹¹, em 1959, veio revelar que os conservadores

⁸ Ibidem, p. 24.

⁹ Ibidem, p. 25.

¹⁰ Ibidem, p. 27.

¹¹ *Payola* é o equivalente em inglês do “jabá” ou “jabaculé”, o pagamento “por fora” aos meios de comunicações para a veiculação de determinadas canções, prática comum, porém geralmente negada por empresários, produtores, artistas e gravadoras.

não estavam de todo enganados¹². Vários *DJs* (Alan Freed inclusive) estavam recebendo dinheiro e mordomias para tocarem preferencialmente alguns artistas e/ou canções, impulsionando a venda destes, dando margem à pergunta: o público gostava daquilo que os *DJs* tocavam ou estes tocavam apenas o que o público queria? As respostas podem ser controversas, mas da mesma forma que é difícil aceitar a alegada “lavagem cerebral”, não é possível negar a importância exercida pelos agentes da indústria cultural na difusão não apenas das canções como dos comportamentos que estavam associados ao *rock*. Todavia, sem a base de popularidade formada pelos estilos nos quais o *rock* se fundamenta, o amplo sucesso por ele obtido em todo os EUA não teria sido tão rápido.

Quanto aos *DJs*, pressionados pela sociedade marcada pelo conservadorismo do senador Joseph MacCarthy (que até dezembro de 1954, quando o senado aprovou uma moção de repúdio a suas ações e “decretou” o fim do macarthismo, empreendeu uma “caça às bruxas” aos comunistas dentro do território norte-americano)¹³ e do presidente (e ex-herói de guerra) Dwight Eisenhower (1953-1960), muitos “*encenaram o seu mea culpa e destruíram publicamente os discos que veiculavam a ‘música de Satã’*”¹⁴. Freed, depois de ganhar muito dinheiro, acabou por morrer pobre e desempregado aos 43 anos em 1965.

Assim, se de um lado o *rock* “*trouxe reivindicações como a busca pelo prazer e independência, a falta de compromisso, assim como a recusa a uma ordem social já estabelecida, gerando vários conflitos geracionais*”¹⁵, por outro, desde muito cedo

¹² MUGGIATI, Roberto. Op. cit., p. 26.

¹³ Sobre a perseguição aos comunistas, particularmente sobre os artistas, ver: PEIXOTO, Fernando. *Hollywood. Episódios da Histeria Anticomunista*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

¹⁴ MUGGIATI, Roberto. Op. cit., p. 28.

¹⁵ PEDERIVA, Ana Bárbara A. Op. cit., p. 18.

passou a fazer parte de um complexo jogo no âmbito da indústria cultural. Reforçava-se o aspecto rebelde tão atraente para muitos jovens ao mesmo tempo que se tentava padronizar essa mesma rebeldia, adaptando-a a formatos que possibilitassem não causar tantos abalos e potencializar lucros. A censura à dança de Elvis Presley (apelidado de *Elvis, The Pelvis* por conta do seu singular requebrar dos quadris) na televisão é apenas um dentre tantos exempbs.

*A partir de seu terceiro show na televisão, isso lá pelos idos de 1957, ele só podia ser focalizado da cintura para cima, já que sua maneira reboativa de dançar era considerada obscena e sua influência sobre a juventude poderia se tornar desagregadora*¹⁶.

Ao censurar a dança de Elvis, sem no entanto proibi-la, atendia-se a sociedade conservadora tão preocupada com a sexualidade¹⁷ sem retirar-lhe uma de suas características. Uma ação importante, em uma estratégia que se mostrou vitoriosa¹⁸. Isto, no entanto, não deve significar que o *rock* reduziu-se (ou ainda está reduzido) apenas à condição de mercadoria cultural. Deve ser entendido como prática cultural engendrada num contexto de relações de produção capitalista, no qual a cultura é mediada pela indústria cultural e possui características de mercadoria cultural.

Foi enquanto mercadoria cultural que ele aportou no Brasil por meio do cinema, que cumpriu importante papel em seu processo de internacionalização, não demorando muito para desencadear práticas culturais. Com grande penetração no país já na

¹⁶ BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. Op. cit., p. 21.

¹⁷ “[...] no cinema, os americanos ainda viviam sob o rígido código Heys, que proibia beijo que durasse mais de três segundos e exigia camas separadas até para os casados que aparecessem dormindo” (CARMO, Paulo Sérgio do. Op. cit, p. 33).

¹⁸ Eric Hobsbawn chega a falar no *rock* enquanto fonte de 80% da indústria fonográfica, o que faz dele seu produto mais lucrativo (HOBSBAWN, Eric. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra 1990, p. 16).

época¹⁹, os filmes hollywoodianos foram os responsáveis pela divulgação dos primeiros “rocks” no país. *Sementes da Violência (Blackboard Jungle)*, filme de 1955, é considerado o primeiro a realizar esta divulgação, pois contava em sua trilha sonora com a canção *Rock Around The Clock* do grupo Bill Haley e seus Cometas, um dos destaques do então emergente estilo americano.²⁰ A rebeldia juvenil contra a sociedade conservadora personificada no cinema em ídolos como James Dean²¹ encontrara seu representante musical. Nesse aspecto *Rock Around the Clock* ganha um conteúdo altamente simbólico a partir o filme:

[...] a música é usada também como referencial do conflito entre o professor (o Establishment) e os alunos, numa cena altamente simbólica em que os jovens rebeldes quebram toda a coleção de disco com que o bem-intencionado mestre tentara iniciá-los nos encantos do jazz tradicional²².

Ou seja, a canção é usada como trilha sonora da contestação e mesmo destruição de dois símbolos da cultura norte-americana (o ensino e o jazz), num explícito ato de recusa a eles e à vida que esses jovens viriam a ter enquanto adultos “bem formados” e apreciadores de “boa música”.

Sementes da Violência fez grande sucesso no país. A partir disso, foi gravado o primeiro rock no Brasil, uma versão em inglês de *Rock Around The Clock*

¹⁹ MENEGUELLO, Cristina. Resgatando Hollywood: reflexões a partir de cartazes de cinema. In: *História e Perspectiva*. Uberlândia, jul./dez. 1990.

²⁰ PEDERIVA, Ana Barbara A. Op. cit., p. 19; CARMO, Paulo Sérgio do. Op. cit., p. 32; MUGGIATI, Roberto. Op. cit, p. 11.; BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. Op., cit., p. 21.

²¹ Ator norte-americano, James Dean foi alçado à condição de mito por seus personagens. Morto em um acidente de automóvel em 1955 aos 24 anos, sintetizava as aspirações do jovem quanto a uma vida regida pelo prazer sem limite e o rompimento com os padrões da sociedade adulta. Seus personagens eram “rebeldes” por não compactuarem com a uma lógica de vida onde os desejos fossem subordinados ao trabalho, às tradições familiares e à acumulação monetária indispensável para a garantia dos padrões de consumo da vida adulta. Seu filme mais significativo nesse aspecto é *Juventude Transviada (Rebel Without a Cause)*, de 1955.

²² MUGGIATI, Roberto. Op. cit., p. 11.

cantada por uma cantora de samba-canção Nora Ney. Um fato inusitado revela qual o propósito dessa gravação:

*Nora Ney naquele momento não quis fazer uma incursão pelo rock and roll e, sim, quando a Metro Goldwyn Mayer mandou a trilha do filme Sementes da Violência, ela era a única artista que sabia inglês na Rádio Nacional*²³.

A intenção era potencializar o sucesso, dando-lhe um toque de brasilidade e, ao mesmo tempo, testar aqui aquele estilo com tamanho apelo de público nos EUA. O teste foi positivo e muitos nomes da música brasileira do período fizeram “suas” incursões pelo *rock*, “como o cantor romântico Agostinho dos Santos, um cantor de guarânias e boleros, Carlos Gonzaga, Betinho, um dos primeiros guitarristas brasileiro, e outros”²⁴. Com isso, mais um estilo estrangeiro passava a cativar o público do país²⁵.

Não demorou muito para que também aqui o *rock* impulsionasse práticas culturais. “Rebeldes”, “transviados” e “playboys” despontam no cenário das grandes cidades, promovendo corridas de carros e lambretas, além de arruaças ao som de *rocks* e embalados por álcool e drogas, contribuindo para que fosse reproduzido aqui muitos dos preconceitos contra o *rock* existentes nos EUA. Uma nova maneira de dançar, especialmente para os jovens, também foi introduzida, bem como uma relação de positividade com a cultura norte-americana por parte desses jovens.

²³ PEDERIVA, Ana Bárbara A. Op. cit., p. 27.

²⁴ Ibidem, p. 27.

²⁵ Conforme informam Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman, no panorama musical brasileiro dos anos 50, “os gêneros estrangeiros, como boleros mexicanos e tangos argentinos, ganhavam cada vez mais espaço nas rádios” e além disso, “a música norte-americana também tomava conta das paradas de sucesso. As Big Bands, famosas nos anos 40, ainda estavam em evidência. Em algumas rádios havia uma grande divulgação do jazz; pois esse gênero americano ganhava cada vez mais respeitabilidade entre alguns músicos cariocas, sobretudo aqueles que trabalhavam ‘na noite’ da zona sul” (NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o Samba é Samba. A questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. IN: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, vol. 20, n.º 39, 2000, p. 173 e 174).

Tal relação com a cultura dos EUA não pode ser entendida fora do contexto de maciça participação dos norte-americanos no país, intensificada no contexto da Guerra Fria do pós-Segunda Guerra.

Os países da América Latina estavam, na sua maioria, ligados aos EUA por estreitos vínculos econômicos. Por isso, desde logo, a tendência do Brasil foi alinhar-se aos interesses daquela nação quando, em 1947, com o enunciado da Doutrina Truman, teve início a Guerra Fria. A própria difusão do american way of life por meio do rádio, do cinema, da imprensa e de toda a indústria cultural, desde a Segunda Guerra, bem como as possibilidades de elevação dos padrões de consumo e do bem-estar que se impunham à camadas altas e médias dos grandes centros urbanos como decorrência da rápida industrialização, favoreciam essa postura, uma vez que estimulavam, naqueles segmentos da sociedade, certa proximidade e até identificação com os valores norte-americanos²⁶.

Muitos dos primeiros *rocks* “brasileiros” eram cantados em inglês e boa parte dos cantores e grupos utilizavam nomes neste idioma.

Surgiram os Golden Boys; Ronaldo Cordovil era Ronnie Cord; Moacyr Franco era Billy Fontana; Sérgio Reis era Johnny Johnson; Paulo Silvino era Dixon Savannah; Ronaldo Antonucci era Ronald Red; Márcio Antonucci era Jet Willians, entre outros²⁷.

O uso do inglês, mais do que uma maneira de agradar um público imerso em símbolos da cultura de massas norte-americana, era também uma exigência da parte daqueles que controlavam o mercado musical, como contam dois roqueiros da época, Márcio Antonucci (*Os Vips*) e Ed Wilson:

[...] quem exigia era o pessoal dos programas, não tinha gravadora que se interessava em gravar música jovem, então você ganhava dinheiro onde? Nas rádios, com os apresentadores e eles exigiam nomes em inglês [...].

²⁶ (FIGUEIREDO, Anna Cristina C. Moraes. *“Liberdade é Uma Calça Velha, Azul e Desbotada. Publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964). São Paulo: Hucitec/História Social USP, 1998, p. 118).*

²⁷ PEDERIVA, Ana Bárbara A. Op. cit., p. 29.

[...] *era modismo, quer dizer, se vocês não colocam esses nomes [sic] iam dizer: "Pô, esse cara, brasileiro, Roberto da Silva ..." Roberto Carlos foi uma exceção, porque, no geral, todos os nomes americanos foram influências de grupos americanos, de cantores americanos [...] era legal você ter a influência americana*²⁸.

Ao lado disso, tal qual nos EUA, o *rock* deu início à redefinição dos marcos culturais, no contexto da juventude enquanto um amplo contingente social, com características semelhantes a grupos dos mais diferentes lugares. Segundo Helena Wendel Abramo, com o fim da Segunda Guerra ocorrem mudanças significativas quanto à juventude, *"centradas na sua ampliação e vinculação aos espaços de lazer, à indústria cultural e aos meios de comunicação"*, sendo que essa ampliação significou *"a emergência de uma cultura juvenil ampla e internacional, ligada ao tempo livre e ao lazer, que abarca novas atividades e espaços de diversão e novos padrões de comportamento, especificamente juvenis, que produzem uma série de atritos e conflitos com as normas e as instituições e seus representantes"*²⁹. Esses conflitos foram motivados pela redefinição dos espaços sociais, na medida em que esta juventude além de estar constituindo formas culturais específicas, constituía-se como um agente econômico importante.

Com a política de prosperidade econômica capitaneada pelos EUA com o fim da Segunda Guerra, mesmo em países periféricos como o Brasil houve incremento do mercado de consumo, uma forma de atender ao desenvolvimento industrial e a diversificação da produção. No âmbito interno, temos entre 1955 e 1960 o nacional-

²⁸ Depoimentos de Márcio Antonucci (*Os Vips*) e Ed Wilson coletados por Ana Bárbara A. Pederiva e citados em PEDERIVA, Ana Bárbara A. Op. cit., p. 29.

²⁹ ABRAMO, Helena Wendel. Op. cit., p. 27-28.

desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek e sua proposta de modernização do país, entendida como industrialização, sintetizada no *slogan* “50 anos em 5”³⁰.

Há também neste contexto maior preocupação em relação à formação das pessoas com vista a atuação no mercado de trabalho, evidenciada no aumento do período escolar obrigatório e ampliação do equivalente ao ensino fundamental a camadas mais pobres, significando maiores oportunidades de empregos para jovens recém-egressos dos bancos escolares, que passam a ter maior participação no mercado de trabalho e contribuem, em alguma medida, no aumento da renda familiar, não significando isto, no entanto, qualquer alteração substancial na configuração sócio-econômica do país:

*A ampliação do ensino fundamental, mesmo nas condições em que foi feita, criou uma oferta abundante de mão-de-obra apta a exercer postos de trabalho subalternos, rotineiros, pouco exigentes em termos de escolaridade – praticamente só requeriam ler e escrever -, que se ampliavam rapidamente. Por exemplo: balconistas, caixas de supermercado, datilógrafos, office-boys, telefonistas, caixas de bancos*³¹.

Estes postos “subalternos” foram em larga escala ocupados por homens jovens e mulheres, o que em certa medida permitiu a incorporação precária, em função dos baixos salários, de alguns outros itens aos padrões de consumo, alimentando novos segmentos de mercado. No caso das camadas médias, onde a entrada dos jovens no mercado de trabalho é postergada em prol dos estudos, o poder de compra da juventude também foi incrementado, por meio das “mesadas”. Nesse processo, forma-se rapidamente um setor da economia voltado especificamente para a juventude, no qual o entretenimento

³⁰ Um panorama do político-econômico do governo JK é traçado por Lincol de Abreu Penna em *República Brasileira* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999), particularmente no sétimo capítulo dentro do item “O Desenvolvimentismo com JK: ‘Cinqüenta Anos em Cinco’” (p. 223-238)

³¹ MELLO, João M. Cardoso de; NOVAIS, Fernando. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: NOVAIS, Fernando; SCHWARCZ, Lilian M. (Coord.) *História da Vida Privada no Brasil*. Contrastes da Intimidade Contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 621, vol. 4.

possui papel preponderante. Assim, o maior poder de consumo da juventude no processo produtivo, implicou na “satisfação” de necessidades “específicas” em relação aos adultos, uma música “própria”, por exemplo³².

A redefinição do papel do jovem, embora ajude, por si só não explica sua adesão ao *rock*, tanto no Brasil quanto nos EUA. Outro elemento importante é a relação entre trabalho e lazer. Ao tratar desta questão no período de 1954 a 1964 no Brasil, Anna Cristina Camargo Moraes Figueiredo afirma que o país passava por um processo de incorporação do modelo norte-americano de industrialização, no aspecto tecnológico, produtivo e organizacional, de base taylorista e fordista.

*Isso significa que se incrementava a produção em massa de bens industrializados, sobretudo dos bens de consumo duráveis, mediante a divisão e organização racionais do trabalho e o emprego crescente de maquinário e tecnologia, para os quais ficava progressivamente reservada a produtividade do trabalho*³³.

Uma das conseqüências desse modelo foi é o incremento do processo de alienação do trabalho, na medida em que cada vez menos a produção dependia da ação dos trabalhadores.

*A massa de empregados passou, com isso, a não ver nenhum sentido nos processos diretamente técnicos de seu trabalho e, por conseqüência, outros aspectos como a renda, o poder e o status, acabaram assumindo para ela importância primordial*³⁴.

Dessa forma, fazer parte do sistema produtivo para os trabalhadores era poder ter acesso às benesses da sociedade de consumo. O aspecto positivo da introdução das máquinas no processo de produção era a possibilidade de um maior tempo livre. Em

³² ABRAMO, Helena Wendel. Op. cit., p. 29.

³³ FIGUEIREDO, Anna Cristina C. Moraes. Op. cit., p.75.

³⁴ Ibidem, p. 75.

que medida os trabalhadores, de fato, puderam usufruir dessas “vantagens” é uma outra discussão. Importante aqui é destacar que tais aspectos foram amplamente ressaltados por aqueles que detinham as rédeas do processo, tanto o governo quanto os empresários. Dessa forma,

Na mesma proporção em que a produção se massificava e o aumento da produtividade passava a depender mais e mais do desenvolvimento tecnológico, ampliava-se a importância do indivíduo no papel de consumidor, pois se tornava, desse modo, imprescindível para a reprodutibilidade do sistema assegurar a existência de um mercado consumidor compatível com a oferta³⁵.

Sendo assim, empreende-se todo um discurso onde o lazer e o consumo assumem um lugar oposto ao do trabalho. Enquanto este traz consigo a imagem do cansaço, da rotina, da dificuldade, consumo e lazer remetem ao prazer, em diferentes aspectos, numa separação entre o mundo do trabalho e o mundo do lazer/consumo, sendo este o objetivo da vida. O papel do consumidor sobrepuja o do trabalhador sem que, no entanto, o trabalho seja desvalorizado, pois é o meio pelo qual se pode atender os desejos e obter prazer, seja ele o bem estar da família ou a aquisição de um automóvel ou mesmo o disco do cantor predileto.

Em seu livro, Anna Cristina analisa essa caracterização do lazer e do consumo como opostos ao trabalho em peças publicitárias veiculadas em revistas do período (particularmente *Manchete* e *O Cruzeiro*), concluindo que é uma constante nelas a seguinte mensagem: “o trabalho é o momento em que o indivíduo ganha dinheiro. O lazer, na outra mão, é o momento em que a vida realmente se desenrola”³⁶.

³⁵ Ibidem, p. 75-76.

³⁶ Ibidem, p. 78.

Na medida em que a publicidade “*não tem a função, e muito menos a pretensão, de criar valores, idéias ou imagens absolutamente inéditas na sociedade*” e que ela “*lança mão de imagens e valores já presentes na cultura, mesmo que em estado latente ou dormente*”³⁷, sob o risco de, em agindo de maneira diferente, não atingir seu objetivo de vender um determinado produto (ou mensagem), podemos inferir que tal visão acerca do trabalho e do lazer não era resultado apenas do discurso dos anunciantes. Para os fins que se pretende aqui, importante é atentar para esta noção do lazer enquanto espaço do prazer e fim último da vida.

Isto nos ajuda a definir qual concepção de juventude está associada ao *rock*. Enquanto categoria social, o “ser jovem” deve ser entendido dentro de um determinado contexto, pois é participante de um sistema de relações que implica na existência de outros grupos e instituições, sistema que por sua vez tem um lugar e um tempo na história. A imagem que temos da juventude, enquanto “*un período de permisividad, una especie de estado de gracia, una etapa de relativa indulgencia, en que no les son aplicadas com todo su rigor las presiones y exigencias que pesan sobre las personas adultas*”³⁸, é algo recente, que começa a ganhar corpo no século XIX e é massificada a partir da década de 1950 do século XX.

Nesta acepção, é principalmente um estágio da vida dedicado à educação escolar e à preparação para a vida adulta, momento no qual se dá, teoricamente, a entrada no mercado de trabalho, o casamento com vistas à constituição de uma nova família e o

³⁷ Ibidem , p. 19.

³⁸ MARGULIS, Mario. Juventud: Una aproximacio conceptual. In: BURAK, Solum Donas (comp.). *Adolescencia y Juventud en América Latina*. Cartago: LUR, 2001, p. 43.

rompimento dos laços de dependência econômica com os pais. Nem todos os jovens fazem parte dessa juventude. Entendida sob estes aspectos,

*reduce su alcance a cierta clase de jóvenes: aquellos que tienen los medios económicos y la herencia cultural que les permite y orienta hacia los estudios, lo que posterga su plena inserción en la actividad económica*³⁹.

Em outros termos, uma determinada noção de juventude, tendo como referência uma parcela específica de jovens, acabou sendo tomada e difundida pelos meios de comunicação de massa enquanto sinônimo do “ser jovem”, num processo no qual cristalizou-se um modelo de juventude fundamentado em símbolos de alta carga de positividade na sociedade de consumo: “*bella, alegre, despreocupada, deportiva y saludable, vistiendo las ropas a la moda e viviendo romances y aventuras amorosas, ajena a la falta de dinero, al rigor cotidiano del trabajo o las exigencias del hogar*”⁴⁰. Enfim, um momento em que se admite muito do que deve ser restringido na vida adulta, no qual tolera-se atitudes inadmissíveis ao “pai de família” (atitudes perdulárias, por exemplo).

É precisamente esta imagem de juventude que acabou sendo associada a partir da indústria cultural ao *rock*, na seguinte lógica: a música do prazer para a fase do prazer. Conforme já ressaltamos, o *rock* desde sua origem está vinculado ao prazer e na medida em que sua obtenção passa a ser professada enquanto objetivo da existência juvenil, as canções e os diversos comportamentos a elas associados ganham conotações positivas bem atraentes para estes jovens, na medida em que assumem aspectos de passaportes para o prazer. Posto que os jovens passam a fazer parte de um mercado consumidor, a potencialização do *rock* enquanto mercadoria cultural busca uma dupla satisfação: comprar

³⁹ Ibidem , p. 43.

⁴⁰ Ibidem, p. 44.

um disco do cantor preferido atende a dois desejos, o de consumir e o de participar do mundo do prazer.

Enquanto parte desta lógica é que se configura o primeiro movimento de *rock* no Brasil, a Jovem Guarda, em 1965. Este foi o ano do lançamento do programa cujo nome, inspirado em uma coluna assinada por Ricardo Amaral no jornal Última Hora e numa frase de Lênin⁴¹, viria a batizar todo um conjunto de canções e comportamentos juvenis. Inicialmente artifício para cobrir o buraco da programação dominical paulistana da TV Record após a briga entre Paulo Machado de Carvalho, seu proprietário, e a Federação Paulista de Futebol, que culminou na proibição da transmissão dos jogos do Campeonato Paulista de Futebol (às quais era dedicado o horário das 17 horas), “Jovem Guarda” foi também uma jogada publicitária:

*Uma idéia audaciosa da nova agência de João Carlos Magaldi, Carlito Maia e Carlos Prosperi [a MM&P ou Magaldi, Maia & Prosperi], que acompanhavam atenta e entusiasmadamente a revolução dos Beatles e do rock na Inglaterra e nos Estados Unidos, a vertiginosa transformação no comportamento dos jovens e sua crescente influência na sociedade e no mercado consumido*⁴².

Comandado pelo “Rei” Roberto Carlos, o “Tremendão” Erasmo Carlos e a “Ternurinha” Warderléa, “Jovem Guarda” contava com as apresentações do trio, de artistas contratados pela emissora e convidados que cantavam *rock’n’roll* no país⁴³. Os planos da

⁴¹ Segundo Paulo de Tarso Medeiros, “Festa de Arromba” seria o nome do programa mas ao lembrar-se de uma frase de Lênin (“o futuro pertence à jovem guarda porque a velha já está ultrapassada”), Carlito Maia, publicitário e sócio da agência MM&P, apropriou-se dos termos, decidindo por “Jovem Guarda” (MEDEIROS, Paulo de Tarso. *A Aventura da Jovem Guarda*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 46). O nome tinha a intenção de demarcar a distância entre os jovens roqueiros e a “velha guarda”, antigos compositores e intérpretes de boleros, tangos, sambas-canções e outros estilos “adultos” das décadas de 40 e 50.

⁴² MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais*. Solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, p. 94.

⁴³ Ana Bárbara Pederiva cita, entre outros, Trio Esperança, Golden Boys, Wanderley Cardoso, Renato e Seu Blue Caps, The Jordans, Jerry Adriani, Os Vips, Deny e Dino, Leno e Lílian, Martinha e Prini Lopes. (PEDERIVA, Ana Bárbara A. Op. cit., p. 41).

agência não se restringiam ao programa. Muitos produtos foram lançados (roupas, acessórios, brinquedos, etc.) associados à marca “Jovem Guarda”, capitalizando o interesse pelo *rock*, que na época contava também com vários programas de rádio no eixo Rio-São Paulo dedicados especificamente a ele. Sob todos os aspectos, o programa foi um sucesso comercial. Ele passou a ser feito também no Rio de Janeiro e, posteriormente, enviado em tapes para outros lugares do país.

As canções, boa parte versões para o português de sucessos norte-americanos, ingleses e até italianos, tinham no amor seu tema mais destacado, mas também tratavam de carros, aventuras, cinema e comportamentos juvenis. A situação política do país (sob a ditadura militar), não era uma preocupação e isto, juntamente com a estreita ligação com a cultura dos EUA, foi duramente criticado pelos defensores de uma música produzida na perspectiva nacional-popular, sintetizada no âmbito da MPB⁴⁴. De um lado os jovenguardistas, “alienados”, símbolos do imperialismo norte-americano e da cultura de consumo; do outro emepistas e a defesa, ainda que não por todos, de uma música nacional e engajada. Este embate era também o de dois segmentos distintos da juventude. Enquanto os defensores da MPB eram filhos dos setores médios e abastados, os adeptos da Jovem Guarda eram basicamente suburbanos. Para estes, a música era a porta de entrada

⁴⁴ De acordo com Marcos Napolitano, o nacional-popular remete aos escritos de Antonio Gramsci e está bastante vinculado a uma cultura política esquerda. Em linhas gerais, a proposta nacional-popular buscava “*articular a expressão de uma consciência nacional, politicamente orientada para a emancipação da nação, cujo sujeito político difuso, o povo, seria carente de expressão cultural e ideológica (e não de representação política, propriamente dita). Os artistas-intelectuais nacionalistas e da esquerda, mesmo aqueles não ligados organicamente ao Partido Comunista, incorporaram a tarefa de articular esta consciência*” (NAPOLITANO, Marcos. O Conceito de MPB nos Anos 60. IN: *História: Questões & Debates*. Curitiba, Ed. da UFPR, n° 31, 1999, p. 20). No tocante à música, o nacional-popular compôs a chamada Música Popular Brasileira ou MPB, sigla criada nos anos 60 que sintetizou a convergência de diversas vertentes em busca de uma música brasileira: a Bossa Nova e seu rigor técnico; o projeto nacional-popular; as vanguardas estéticas nas figuras do Tropicalismo e do movimento Música Nova; a tradição da “legítima” música popular (samba, baião, marcha, etc.).

para o mundo dos carros, viagens e aventuras daqueles, ao mundo do prazer. Os depoimentos de Wanderley Cardoso e de Márcio Antonucci (Os Vips) citados por Ana Bárbara Pederiva, são particularmente ricos quanto a isso:

[...] *eu não estava alienado de jeito nenhum, sabia o que estava fazendo, acontecendo, mas não podia, eu tinha uma família pra sustentar, eu sou de família pobre, minha família é toda simples, meu pai é motorista de taxi* [...] (Wanderley Cardoso)

[A Jovem Guarda] *era uma crônica dos costumes da juventude da época, dos nossos sonhos, dos nossos valores, uma coisa lúdica, a gente queria ser feliz, cantar a felicidade, cantar o prazer, era uma coisa meio epicurista, quase filosófica, lúdica e que foi muito mal compreendida* [...] (Márcio Antonucci)⁴⁵

De todo modo, a Jovem Guarda ajudou a mexer com os comportamentos da época, contribuindo de maneira significativa para redefinição da juventude. Bem enquadradas do ponto de vista comercial, as canções instigavam a transgressão comportamental, especialmente no que diz respeito ao desejo sexual, num diálogo direto com as mudanças que aconteciam na cultura jovem ocidental. As canções falavam abertamente do jogo amoroso (embora restrito, em muitos casos, aos limites de um namoro “comportado” que, no entanto, não precisava ser “sério”, com vistas ao casamento) e os artistas cantavam e vestiam-se de maneira diferente, “rebelde”, simbolizando o desejo de opor-se ao mundo adulto. O contraditório, no entanto, é que em momento algum este mundo era, de fato, recusado.

Os jovens do movimento – como os adultos – dirigiam, mas em “disparada”; Participavam de festas, mas “de arromba”; mantinham relações com o sexo oposto, mas fora dos limites impostos pela sociedade, ou seja, sem a seriedade exigida, afinal, as formas mais tradicionais, como o casamento, “não eram papo pra eles”⁴⁶.

⁴⁵ PEDERIVA, Ana Bárbara A. Op. cit., p. 50 e 51.

⁴⁶ Ibidem, p. 67.

Assim, como podemos notar, a rebeldia era praticamente sinônimo de uma postura de desregramento, concentrada na exacerbação de aspectos prazerosos do mundo adulto por parte de jovens ansiosos para aproveitarem o que ele “tinha de melhor”. Esse melhor confundia-se com o mundo do consumo também almejado, de modo que, no limite, a rebeldia cedia espaço a uma postura conservadora, pois desejava-se não transformar a sociedade mas sim conquistar espaços no seu interior, no tocante aos comportamentos e às oportunidades de consumo.

O programa dura até 1968 e sua extinção acompanhou o exaurir do formato. Muitos artistas desapareceram e os que resistiram incursionaram por outros estilos, a maioria acomodando-se dentro do guarda-chuva estético que é o *pop*. Roberto Carlos continuou sendo o “Rei”, só que da música romântica. Apesar dos breves 3 anos de existência, a Jovem Guarda, contrariando a efemeridade característica dos movimentos com forte apelo consumista, deixou suas marcas na música brasileira. Foi referência importante para os roqueiros das décadas posteriores e continua sendo para a nossa música popular, tanto através de artistas ainda em atividade quanto de regravações, trazendo consigo uma imagem (questionável) de “época da inocência” do *rock* no Brasil⁴⁷.

Enquanto isso, nos EUA (e Europa de maneira geral), uma parcela significativa do *rock* assumia um outro papel, o de instrumento de ação no âmbito da contracultura, uma das marcas dos anos 60, fazendo com que esta década não visse apenas a consagração da sociedade do consumo e da tecnocracia. Contando com a participação de

⁴⁷ É essa a visão de Ana Bárbara Pederiva: “Mesmo que de forma pouco consciente, os participantes do movimento Jovem Guarda inovaram em vários aspectos e, dessa forma, acabaram por questionar e transgredir os valores das instituições sociais existentes, principalmente as familiares, e influenciaram outros movimentos do Brasil, como a Tropicália, o rock dos anos 80 e possivelmente a nova geração de duplas sertanejas surgidas na década de 90” (Ibidem, p. 55).

muitos jovens, diversas manifestações opuseram-se ao futuro racional e de satisfação material apregoado e expressaram o desejo de algo diferente, configurando um movimento, a contracultura, notadamente marginal e contestador no qual aglutinaram-se várias propostas e perspectivas contra os valores dominantes na sociedade ocidental expressos na cultura oficial.

Ocorreu verdadeira revolução nos costumes. Havia necessidade de quebrar velhos tabus e destruir valores estabelecidos. Paz e amor, desbunde; aqui e agora; contra o poder das armas, o poder da flor (flower power), o poder gay (gay power), a libertação feminista (women's lib) e o poder negro. [...] Esse conjunto de manifestações novas que brotaram em diversos países foi chamado de contracultura. Trata-se da reivindicação de um estilo de vida diferente da cultura oficial, valorizada e defendida pelo sistema. Underground, no sentido de 'à margem', essa cultura criticava e contestava radicalmente o que havia sido produzido pela cultura ocidental, pondo em xeque os valores tradicionais, de diferentes maneiras, e buscando novas formas e novos canais de expressão⁴⁸.

Abordar o tema da contracultura remete, mais uma vez, à sociedade norte-americana. Foi lá o lugar em que primeiro se manifestaram as críticas desse “novo espírito” de contestação. *Apesar da importância do papel que a Europa seguramente desempenhou na formação de toda essa nova ideologia da juventude, certas condições faziam deste país o berço por excelência da contracultura*⁴⁹.

Os EUA têm tal importância para a configuração da contracultura por ser o país em que a tecnocracia assumira seus contornos mais nítidos, tendo sido particularmente intensificada com o fim da Segunda Guerra. Em linhas gerais, tecnocrata é a sociedade na qual os técnicos e especialistas, fundamentados no conhecimento científico e instrumentalizados pela técnica, são as peças principais do gerenciamento da sociedade.

⁴⁸ CARMO, Paulo Sérgio do Op. cit., p. 50-51.

⁴⁹ PEREIRA, Carlos Alberto Messenger. *O Que é Contracultura?* 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1992, p. 32-33.

Nela, busca-se a máxima integração organizacional, de modo a eliminar as brechas e fissuras da sociedade industrial e, conseqüentemente, apurar os métodos de produção/reprodução de riquezas e de controle. “*Na tecnocracia tudo aspira a tornar-se puramente técnica, objeto de atenção profissional*”⁵⁰, inclusive aspectos da vida pessoal como comportamento sexual, educação de filhos, saúde mental, recreação, etc. “*Por conseguinte, a tecnocracia é o regime dos especialistas – ou daqueles que podem empregar os especialistas*”⁵¹. É contra ela que se mobilizam os movimentos contraculturais que embora tenham obtido muita repercussão, não deixaram de ser uma ação de minorias:

Neste momento, a contracultura de que falo congrega apenas uma pequena minoria dos jovens e um punhado de mentores adultos. Exclui nossos jovens mais conservadores, para os quais um pouco menos de previdência social e um pouco mais de religião à antiga (além de mais policiais na ronda) bastariam para concretizar a Grande Sociedade. Exclui nossa juventude mais liberal, para a qual o alfa e o ômega ainda é o estilo Kennedy. Exclui os esparsos grupos marxistas ortodoxos, cujos membros, repetindo seus pais, continuam a atizar as cinzas da revolução proletária, esperando que delas salte uma fagulha. Exclui, sobretudo, a maioria dos jovens militantes negros, cujo programa político passou a definir-se em termos étnicos tão estreitos que, apesar de sua urgência, tornou-se atualmente tão anacrônico, do ponto de vista cultural, quanto os mitos nacionalistas do século XIX”⁵².

As razões para que essa minoria tenha uma predominância de jovens, sobretudo de universitários, passam pelo aumento da população juvenil, a adoção de uma educação mais liberal a partir da década de 60 e a expansão do sistema universitário nos EUA e em vários países europeu. Dados apresentados por Theodore Rozack dão conta de aumentos, no período entre 1950-1964, na ordem de até 3,3 vezes no número de

⁵⁰ ROZACK, Theodore. *A Contracultura*. Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 20.

⁵¹ Ibidem, p. 20.

⁵² Ibidem, p. 8.

universitários, como no caso da França (140 mil em 1950; 455 mil em 1964)⁵³. Embora menores em números relativos, nos Estados Unidos o crescimento foi muito significativo em termos absolutos, passando de 2,3 milhões para 5 milhões pessoas matriculadas nas universidades. Nelas, a experiência propiciada pela convivência nos *campi*, permitia aos jovens um espaço de discussão e questionamento que favorecia uma identidade de grupo, sendo que os “mais velhos” (na faixa dos 25 anos) desempenhavam o importante papel de passar aos mais novos suas experiências, assumindo por vezes papéis de liderança. Além disso, Rozack aponta a omissão dos adultos frente aos problemas da tecnocracia como outro fator para que os jovens tomassem a linha de frente. Tais jovens, cientes de suas potencialidades, puseram em prática muitas das proposições dos adultos.

*O fato é que foram os jovens, à sua maneira amadorística e até mesmo grotesca, que deram efeito prático às teorias rebeldes dos adultos. Arrancaram-nas de livros e revistas escritos por uma geração mais velha de rebeldes, e as transformaram num estilo de vida. Transformaram as hipóteses de adultos descontentes em experiências, embora freqüentemente relutando em admitir que às vezes uma experiência redunde em fracasso*⁵⁴.

Entre esses “rebeldes adultos” estavam os *beats* que, na década anterior, já davam seu grito de descontentamento. Tendo Allen Ginsberg, Jack Kerouac e William Burroughs entre seus nomes mais destacados, os *beats* rejeitavam os paradigmas burgueses e valorizavam a natureza, a vida descompromissada e sem preconceitos quanto às drogas e bebidas, numa postura rebelde frente ao *american way of life*. Tiveram na literatura o principal meio de divulgação e suas obras, além de explicitarem seus valores, promoviam duras críticas à sociedade americana e sua hipocrisia. Allen Ginsberg viria a ser, inclusive,

⁵³ Ibidem, p. 30, nota 10.

⁵⁴ Ibidem, p. 37.

um dos nomes com maior repercussão de outro movimento característico da contracultura, o *hippie*.

De caráter pacifista, o movimento *hippie* rejeitava a sociedade consumista, tecnocrática e amplamente industrializada, a corrida armamentística e suas guerra (os embates no Vietnã estavam em curso) e o conservadorismo, tendo como lema “paz e amor” e São Francisco, cidade portuária com habitantes de várias partes dos EUA e do mundo, um ponto aglutinador. Os *hippies* propuseram a vida em comunidades, em harmonia com a natureza e em constante busca de ampliação da percepção:

*O surgimento dos hippies chocava a sisudez da velha guarda, inconformada diante da "promiscuidade" dos jovens de cabelos compridos que faziam do amor livre, da sensualidade e da vida nômade e libertária suas armas de combate à violência do mundo industrializado. Por outro lado, a experiência da droga, como forma e buscar a ampliação da sensibilidade, o erotismo, a preferência pela expressão artística no lugar do discurso político assumiam uma postura 'contracultural', que encantava toda uma geração*⁵⁵.

Neste contexto, o *rock* teve importância similar à da literatura para os *beats*. Nomes como Bob Dylan, Joan Baez, Beatles, Rolling Stones, Jimi Hendrix, Janis Joplin, dentre outros, deram, cada um à sua maneira, formato musical e existencial aos questionamentos e proposições da contracultura. Bob Dylan e Joan Baez estabelecendo o diálogo entre a canção de protesto norte-americana, de base *folk*, e o *rock*, criando o *folk rock* e engajando-se na luta pelos Direitos Civis; os Beatles passando de canções e posturas com apelos mais comerciais no início da carreira (gravaram o primeiro disco em 1961)⁵⁶ a

⁵⁵ CARMO, Paulo Sérgio do. Op. cit., p. 54.

⁵⁶ John Lennon, por exemplo, era casado desde agosto de 1962, com uma jovem a quem engravidara. Porém, como era comercialmente ruim que os membros da banda fossem compromissados (“o charme dos Beatles é que os quatro eram jovens solteiros e suas fãs adolescentes jamais admitiriam a idéia de ver um deles casados”. MUGGIATI, Roberto. Op. cit., p. 78), Cynthia, foi por muito tempo uma “esposa-fantasma”, proibida pelo empresário da banda, Brian Epstein, de aparecer em público junto com John, que, por sua vez, não se sentia bem com a situação mas acabava aceitando, como revelou em 1971: “Brian literalmente limpou

um disco de forte diálogo com a contracultura como é *Sargent Peppers Lonely Hearts Club Band* de 1967⁵⁷.

Os Rolling Stones com suas canções incisivas e imagem ligada a sexo, drogas, escândalos, processos e atritos em shows davam uma faceta mais radical à contundência contracultural. Janis Joplin personificava o *underground* norte-americano, com sua pele alva e "voz negra", roupas coloridas e a postura *hippie*; Jimi Hendrix, síntese da perspectiva criativa da contracultura: gerar o novo a partir daquilo que a tecnocracia desprezava, do "lixo cultural". Hendrix, com sua técnica instrumental particular e até mesmo inigualável, produzia som a partir das distorções e ruídos de sua guitarra, fazendo do instrumento símbolo do *rock* veículo para sua crítica social, a exemplo do que ocorrera no Festival de Woodstock:

[...] em dado momento, Hendrix inicia uma longa improvisação com a guitarra a partir do tema de "Star Spangled Banner", o hino dos Estados Unidos. Pouco a pouco, através de um som violento e angustiado, a melodia vai sendo literalmente estraçalhada, dissolvida e, em seguida, sem nenhuma interrupção, ele começa a tocar o "Purple Haze", uma de suas composições mais célebres com enorme suavidade e delicadeza, numa tentativa de contrapor, à desintegração do hino nacional americano, um novo hino da contracultura⁵⁸.

São por estes e outros momentos que Woodstock adquiriu importância singular entre os vários festivais de *rock* ocorridos nos EUA e na Europa a partir de 1965. Os festivais, ao reunirem diversos artistas e bandas, eram eventos de massa, espaço no qual

a nossa imagem. Havia brigas homéricas porque eu me recusava a me embonocar. Ele e Paul formaram até uma espécie de aliança para me manter na linha: eu estava sempre sujando a imagem dos Beatles" (APUD PEREIRA, Carlos A. Messenger. Op. cit., p. 46). Essa situação só sofreu alterações significativas no final de 1966, quando encerrou-se o contrato que os Beatles assinaram com Epstein antes de serem famosos, e a partir de então eles passaram a ter maior autonomia sobre suas carreiras, tendo a liberdade de recusarem apresentações e ingerências na gravação dos discos. A partir de agosto de 1967, passariam a ser uma banda estritamente de estúdio, não realizando nenhuma apresentação até a separação definitiva em 1970.

⁵⁷ Este disco é repleto de citações ao psicodelismo (as iniciais da canção "Lucy in the Sky with Diamonds" eram LSD, a droga para ampliação da percepção), ao orientalismo, aos *hippies* (a capa, por exemplo, era bem colorida com muitas flores).

⁵⁸ PEREIRA, Carlos A. Messenger. Op. cit., p. 68.

a perspectiva da vida em comunidade buscada pelos *hippies* encontrava materialidade e parecia possível existir de maneira mais ampla e consistente. Realizado entre 17 e 19 de agosto de 1969 em uma fazenda nos arredores de Nova York, Woodstock, com seu público estimado em cerca de meio milhão de pessoas, foi o ápice da realização da utopia de paz e amor para os jovens da contracultura, e da libertinagem para os conservadores, horrorizados com o consumo de drogas e sexo livre que marcaram o festival. Outro evento com as mesmas proporções realizado daí a quatro meses, o Festival de Altamont, no entanto, ficou marcado pela violência.

Para comemorar uma bem-sucedida excursão pelos Estados Unidos que lhes rendeu mais de um milhão de dólares, os Rolling Stones resolveram oferecer um concerto de graça aos fãs da Califórnia, onde é alta a percentagem de hippies e afins. Escolheram Altamont, que fica a quarenta milhas de São Francisco, contrataram alguns grupos famosos para os números de abertura (Santana, Greatful Dead, Jefferson Airplane etc.) e deram aos Hell's Angels, a assustadora gang de motociclistas, um caminhão cheio de cerveja como pagamento por seus serviços como 'guardas de segurança'. Compareceram cerca de trezentas mil pessoas – e o desastre foi total. O congestionamento de tráfego tornou a área um verdadeiro inferno. Além do ácido e da maconha, e ao contrário do que aconteceu em Woodstock, as bebidas alcoólicas e as bolinhas de anfetamina tiveram um amplo consumo. A violência estourava a cada momento, em discussões e brigas sangrentas. Chamados de "fascistas" pelo público, os Angels espancavam quem pintasse na frente. Quatro pessoas morreram: uma afogada e duas atropeladas pelos automóveis irritados. O restante, um estudante negro chamado Meredith Hunter, foi esfaqueado por um Angel no momento em que apontava um revólver na direção do palco, enquanto Mick Jagger cantava os versos escabrosos de "Sympathy for the Devil"⁵⁹.

O anti-climax de Altamont acabou sendo um marco, o início do fim. Em 1970 as mortes de Jimi Hendrix (18 de setembro) e Janis Joplin (4 de outubro), ambos aos 27 anos e por overdose, mais a dissolução dos Beatles dava margem ao sentimento expressado por John Lennon em uma frase célebre de dezembro deste ano: “O sonho

⁵⁹ MACIEL, Luís Carlos. O Fracasso da Contracultura. APUD: PEREIRA, Carlos A. Messenger. Op. cit., p. 71-72.

acabou”⁶⁰. E a morte de Jim Morrison, também aos 27 anos de um mal explicado ataque cardíaco, no 3 de julho seguinte (uma infeliz coincidência com a data da morte de Brian Jones, guitarrista dos Rolling Stones, também por overdose dois anos antes) pareceu ter vindo para confirmar isso.

Nos anos 70, a vitória da maioria à qual Rozack faz referência ficou clara. A sociedade de consumo, ao contrário do que muitos acreditaram, não era fardo e sim desejo de uma população, não apenas nos Estados Unidos, marcada pelo conservadorismo expresso no seguinte relato transcrito por Herbert Marcuse acerca da revolta estudantil na Universidade de Kent em 1970, que acabou com quatro jovens mortos:

Mas nenhum caso de rejeição parental iguala o de uma família que vive numa pequena cidade vizinha da divisa do Kentucky, com três filhos bem parecidos e bem comportados que freqüentavam a universidade. Sem quaisquer antecedentes de participação em protestos, os rapazes viram-se inadvertidamente envolvidos no remoinho: o filho do meio acabou se encontrando ao lado de um dos estudantes que foi abatido (a uma grande distância do tiroteio); o caçula foi detido por transgressão e o seu retrato apareceu no jornal da cidade, para grande embaraço de sua família. Quando a família falou com um dos nossos pesquisadores, a conversa foi tão surpreendente que se tomaram mais preocupações do que as usuais para registrar exatamente o que se disse.

Mãe: Quem aparece nas ruas de uma cidade como Kent, com roupas imundas, cabelos compridos ou descalço, merece ser fuzilado.

Pesquisador: Tenho a sua permissão para citar essa afirmativa?

Mãe: Claro que sim. Teria sido melhor se a Guarda fuzilasse logo a pandilha toda, naquela manhã.

Pesquisador: Mas a senhora tinha lá três filhos.

Mãe: Se eles não obedeceram ao que a Guarda lhe disse que fizessem, deviam ser abatidos como os outros.

Professor de Psicologia (que estava ouvindo): Ter cabelos compridos é justificativa para fuzilar alguém?

Mãe: Sim. Temos de limpar esta nação de uma ponta a outra. E começaremos pelos cabeludos.

Professor: Permitiria que um de seus filhos fosse morto a tiro, simplesmente porque estava descalço?

Mãe: Sim.

Professor: Onde aprendeu tais idéias?

⁶⁰ Numa entrevista à revista *Rolling Stones* em dezembro de 1969, ao fazer um balanço da década de 60 e as transformações advindas da “contracultura”, afirmou: “Eu acordei pra isso também. O sonho acabou. As coisas continuam como eram, com a diferença que eu estou com trinta anos e uma porção de gente usa cabelos compridos”. (APUD PEREIRA, Carlos A. Messenger. Op. cit., p. 51).

Mãe: Eu leciono no ginásio local.
Professor: A senhora quer dizer que ensina essas coisas a seus alunos?
*Mãe: Sim. Ensino-lhes a verdade. Que os boas-vidas, os sujos, os que você vê por ai, vadiando pelas ruas e sem fazer nada, deviam ser todos fuzilados*⁶¹.

O conservadorismo, aqui em cores fortes (e que para Marcuse era base do caráter proto-facista da sociedade americana⁶²) e, de maneira alguma, restrito apenas aos EUA ou aos setores tradicionalmente classificado enquanto “direita”⁶³, venceu a contracultura enquanto projeto. Porém, foi incapaz de aniquilá-la enquanto referência para a construção de uma sociedade alternativa. Entendida “*como uma postura, ou até uma posição, em face da cultura convencional, de crítica radical*”⁶⁴, a contracultura deixa de ser

⁶¹ MICHENER, James A. *Kent State: What Happened and Why* APUD MARCUSE, Herbert. A Esquerda sob a contra-revolução. In: _____. *Contra-Revolução e Revolta*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973, p. 34-35.

⁶² “O Governo Nixon fortaleceu a organização contra-revolucionária da sociedade em todas as direções. As forças da lei e da ordem foram transformadas em uma força acima da lei. O equipamento normal da política, em muitas cidades, assemelha-se ao das S.S – e a brutalidade de suas ações é por demais familiar. Todo o peso da repressão cai sobre os dois centros da oposição radical : as universidades e os militantes negros e pardos; a atividade no campus está sufocada; o Partido da Pantera Negra [sic] foi sistematicamente perseguido e caçado, antes de se desintegrar em conflitos internos. Um vasto exército de agentes de informação espalhou-se pelo país inteiro e penetrou em todos os ramos da sociedade. O Congresso foi castrado ou, melhor, castrou-se a si próprio), submetendo-se ao poder executivo que, por sua vez, depende do seu vasto estabelecimento militar. Não estamos num regime fascista, em absoluto. [...] A questão mais decisiva é se a presente fase de contra-revolução preventiva (sua fase democrático-constitucional) não estará preparando o terreno para uma subseqüente fase fascista” (MARCUSE, Herbert. Op. cit., p. 32).

⁶³ Na América Latina, as ditaduras militares no Chile, Bolívia, Argentina, Brasil (entre outras) e o regime socialista em Cuba, não foram campos profícuos para a efetivação dos ideais libertários da contracultura. Quanto à Europa, o caso do maio de 68 francês, marco da resistência estudantil, analisado por Theodore Rozack é bastante ilustrativo: “Na França, os aguerridos estudantes da rebelião de maio de 1968 foram obrigados a assistir o conluio entre a amolecida CGT [Central Geral dos Trabalhadores] e o PC [Partido Comunista], que passaram a agir como órgão de confiança do Pres. De Gaulle na manutenção do governo responsável e ordeiro, face à ameaça de ‘anarquia’ nas ruas. Se os estudantes rebeldes marcham aos milhares para as barricadas, seus pais cautelosos marcham às dezenas de milhares em defesa do status quo e votam aos milhões pela manutenção da elite gerencial que o velho general recrutou na Ecole polytechnique com o intuito de controlar a nova prosperidade francesa. Até mesmo os operários, que engrossaram aos milhares as fileiras dos estudantes durante as primeiras fases da Greve Geral de maio de 1968, parecem haver chegado à conclusão de que a essência da revolução consiste num envelope de pagamento mais polpudo” (ROZACK, Theodore. Op. cit., p. 17).

⁶⁴ MACIEL, Luís Carlos. Segunda anotação. APUD PEREIRA, Carlos A. Messenger. Op. cit., p. 14.

tão somente um acontecimento localizado e datado e passa a ser importante perspectiva para muitos jovens que não se vêem contemplados nos dogmatismos de direita ou esquerda.

No Brasil, o crescimento universitário experimentado nos Estados Unidos e Europa, só encontrou paralelos na década de 1970⁶⁵. Entretanto, a relação entre os universitários e a contracultura por aqui não foi tão significativa, visto que o movimento estudantil brasileiro mantinha estreitas ligações com os movimentos de esquerda, tendo sido inclusive agente importante na mobilização contra o regime militar. Os ecos da contracultura podiam ser ouvidos no Tropicalismo, o movimento estético que, particularmente no tocante à música, causou a ira de muitos jovens pela incorporação das referências “alienadas”, como a Jovem Guarda e a guitarra.

Ao propor a justaposição do arcaico e do moderno da sociedade brasileira e, a partir disso, ressaltando as polarizações (e não as combatendo como fazia a tradição engajada) de modo a revelar a verdadeira faceta contraditória do Brasil (folclórico e massificado; nacional e cosmopolita; cafona e elegante; engajado e alienado, etc), os tropicalistas buscavam uma revolução estético-comportamental, para a qual a perspectiva antropofágica de Oswald de Andrade, a eles associada pelo teórico e poeta concretista Augusto de Campos (também um dos responsáveis, a partir de sua atuação na imprensa, pela chancela intelectual ao movimento⁶⁶), teve importante contribuição pois a partir dela ficou mais clara a postura de apropriação de diversas manifestações vanguardistas e a posterior

⁶⁵ Segundo Marcos Napolitano, “*ao longo dos anos 1970, a população universitária crescerá mais de dez vezes e, na sua maioria, era constituída por jovens egressos de famílias de classe média, com um poder aquisitivo significativo*” (NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira. Utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001, p. 83).

⁶⁶ A esse respeito, ver: CAMPOS, Augusto de (Org.). *O Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974; VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: Um movimento em debate. *Alta Fidelidade – Dossiê Especial I: Tropicalismo*. www.geocities.com/altafidelidade/trop_debt.htm, 24/05/2001.

reelaboração em busca do novo. Delimitado cronologicamente pelos anos de 1967 e 1968, o Tropicalismo teve em Hélio Oiticica nas artes plásticas, Glauber Rocha no cinema, José Celso Martinez Correa no teatro, Caetano Veloso e Gilberto Gil na música, nomes que sintetizaram em suas obras os seus preceitos, dando ao movimento uma efervescência interna às vezes perdida por análises que privilegiam apenas a faceta mais visível, que acabou por ser a música, dada a sua maior inserção nos meios de comunicação⁶⁷.

Os ecos da contracultura, a preocupação em revolucionar os padrões comportamentais em todos os aspectos, embora não sejam o chamariz do movimento, estiveram relacionados a uma importante contribuição tropicalista, qual seja a validação, por meio de uma perspectiva crítica, do *rock* no Brasil. Até então, conotações positivas só lhe eram atribuídas referenciadas em parâmetros de consumo. Ao utilizarem a guitarra e fazerem referências à Jovem Guarda (chamando a atenção daqueles que a desprezavam para outros aspectos, além do mercadológico) em acordo com sua proposta para a solução do impasse da MPB pós-1964, impasse também identificado pelos nacionalistas, que consistia numa música produzida no Brasil que fosse um “som universal”, Gil e Caetano mexeram com as estruturas de nossa música popular⁶⁸. Em 1966 já havia sido organizada a “Passeata Contra a Guitarra Elétrica” pelas ruas de São Paulo, liderada por Elis Regina,

⁶⁷ É o caso da obra de Celso Favaretto *Tropicália: Alegoria, alegria* (São Paulo: Kairós, 1979 – segunda edição pela Ateliê Editorial, em 1996), uma das matrizes de análise sobre o movimento, na qual apenas a produção musical, centrada nas produções de Caetano Veloso e Gilberto Gil, é abordada. Posteriormente, analisou a produção de Hélio Oiticica, não somente à do período tropicalista, em *A Invenção de Hélio Oiticica* (São Paulo: EDUSP, 1992).

⁶⁸ Fazemos questão de ressaltar que apesar de seu maior destaque, Gil e Caetano não foram os únicos a produzirem música tropicalista, assim como também não foram os únicos a buscar novas perspectivas. “Ao radicalizar na busca de novos paradigmas, os dois compositores baianos, estavam inseridos num conjunto de artistas que tentavam superar os ‘impasses’, ora priorizando o tema das letras, ora priorizando o todo musical” (NAPOLITANO, Marcos. O Tropicalismo no contexto dos festivais. *Alta Fidelidade – Dossiê Especial I: Tropicalismo*. www.geocities.com/altafidelidade/trop_debt.htm, 24/05/2001, p. 3). Entre os tropicalistas, Tom Zé e o maestro Rogério Duprat também foram nomes paradigmáticos.

reunido os defensores da perspectiva nacional-popular em protesto contra a Jovem Guarda e a “invasão” de música estrangeira (o *rock* mais precisamente) na cultura nacional. O espaço dos festivais, a partir do III Festival de MPB da TV Record em 1967, passou a ser um espaço de embate das perspectivas estéticas e políticas.

Neste festival, Gilberto Gil e Caetano Veloso apresentaram, respectivamente, “Domingo no Parque” e “Alegria, Alegria”, canções posteriormente “mitificadas como evento inaugural do tropicalismo”⁶⁹. Vaiados, mas não muito (afinal a canção de Gil era um baião e a de Caetano uma marcha, embora as guitarras estivessem no arranjo), o enfrentamento com o público e os defensores do nacional-popular ocorreria de maneira intensa na primeira edição do Festival Internacional da Canção, em 1968. Antes, em agosto de 68, os tropicalistas lançaram o “álbum-manifesto” *Panis et Circensis*:

*As canções do disco se propunham a ser uma espécie de "exumação" dos mitos políticos, valores sociais, categorias ideológicas e simbólicas que informavam a expressão do "nacional-popular" no Brasil. Numa atitude iconoclasta, aproveitando todos os parâmetros da canção – letra, melodia, arranjo, entonação – o álbum transformava aqueles elementos em "reliquias do Brasil", questionando o papel da arte como veículo ideológico de afirmação nacional. A colagem de fragmentos musicais (Vicente Celestino, Hino Nacional, O Guarani, ufanismo musical, A Internacional, batuque de samba) e poéticos (Coelho Neto, Gonçalves Dias, Bertold Brecht), cuja liga era dada pela informação contemporânea (música concreta, música eletrônica, experiências eletroacústicas, rock e a própria MMPB [Moderna Música Popular Brasileira]), formavam um verdadeiro mosaico. Um mosaico que tinha um objetivo ideológico muitas vezes assumido pelos "tropicalistas": reiterar sobre a impossibilidade da canção ser um veículo ideológico coerente e orgânico, sobretudo se estiver submetida aos ditames da indústria cultural*⁷⁰.

A proposta do disco, juntamente com a postura de instigar a polêmica que os tropicalistas adotaram (Caetano fazia questão de ressaltar a importância de Roberto Carlos, “Rei” do mercado e inimigo nº 1 dos nacionalistas, para a música brasileira sempre que

⁶⁹ NAPOLITANO, Marcos. O Tropicalismo no contexto dos festivais. Op. cit., p. 3.

⁷⁰ Ibidem, p. 5.

possível, por exemplo) criou um clima de tensão em torno de suas participações no I Festival Internacional da Canção, promovido pela TV Globo e a Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara, marcado pela disputa na final entre as canções “Pra Não Dizer que Não Falei das Flores (Caminhando)” de Geraldo Vandré, conclamando à resistência armada (“Vem, vamos embora / Que esperar não é saber / Quem sabe faz a hora / Não espera acontecer”), e “Sabiá” de Tom Jobim e Chico Buarque, uma canção de exílio que remetia à resistência democrática (“Vou voltar/ Sei que ainda vou voltar / Para o meu lugar)

["Caminhando"] Acabou classificada em 2º lugar, até por pressão dos militares que não admitiam sua vitória, perdendo para “Sabiá”, de Tom Jobim e Chico Buarque. De qualquer forma, a canção acabou se consagrando, sobretudo pelos estudantes, protagonistas das grandes passeatas contra o regime militar. [...] na finalíssima do FIC, com o Maracanãzinho lotado com trinta mil pessoas que cantaram “Caminhando” em coro, uma multidão [que já manifestara seu descontentamento com o resultado vaiando o júri] continuou cantando a música enquanto ia embora para a casa⁷¹.

Antes, durante a final paulistana na qual seriam classificadas as seis primeiras para a finalíssima no Rio de Janeiro, Caetano Veloso, vaiado e alvejado com tomates pelo público na sua eliminatória, usou sua apresentação de “É Proibido Proibir” para protestar contra o júri que desclassificara Gilberto Gil e sua canção “Questão de Ordem”⁷². Acompanhado pelos Mutantes, todos vestindo roupas de plástico em cores fortes

⁷¹ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira. Utopia e Massificação (1950-1980)*. Op. cit., p. 72 e 73.

⁷² A eliminação se deu dois dias antes na última eliminatória, por desrespeito às normas do festival. Nela, Gil apresentou “Questão de Ordem” acompanhado pelo grupo de rock argentino Beast Boys “e o público vaiou estrepitosamente. Também não entendi nada e perguntei, me disseram que era um ‘canto falado à Jimi Hendrix’, mas ninguém gostou daquilo, guitarras aos berros, um dos garotos da banda batendo com uma baqueta numa calota de automóvel, Gil de barba, bigodes e cabelo black power gritando palavras em desordem, não havia música, não havia ritmo, era tudo barulho. Nem o júri gostou e a música acabou desclassificada, o que pouco importava para Gil: ‘Questão de Ordem’ colocava em questão a estrutura do festival e seus critérios e classificá-la seria tão insólito e ridículo quanto desclassificá-la” (MOTTA, Nelson. Op. cit., p. 175)

e modelagem futurista, discursou contra o público, que de costas para o palco o vaiava, e os jurados, “que não haviam entendido nada” da proposta de Gilberto Gil e dele também:

*Eu quero dizer ao juri: me desclassifiquem ... eu não tenho nada a ver com isso... Gilberto Gil está comigo (Gil entra no palco, a vaia cresce) ... nós estamos aqui para acabar com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil... nós só entramos no festival pra isso... nós tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas... se vocês forem em política como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com Gil... o juri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto*⁷³.

Em dezembro de 1968, com a instauração do Ato Institucional nº 5, a censura aperta o cerco e vanguarda, mudança e subversão passam a ser sinônimos para os militares⁷⁴. Gil e Caetano são presos e posteriormente exilam-se, opção feita por muitos outros “inimigos” do regime, fazendo com que a efervescência tropicalista, juntamente com produção artística em geral, diminuísse. Assim, “a música popular brasileira entrava nos anos 1970 sem os seus maiores compositores; quase todos ‘viviam’ fora do país. Ao mesmo tempo, a grande tendência do mercado, com a crise dos festivais da canção e cerceada pela censura, era a música jovem, o pop e o rock, que garantiam um espaço maior na preferência de uma boa parte da juventude”⁷⁵.

⁷³ MOTTA, Nelson. Op. cit., p. 177. O desembarce de Gil e Caetano no âmbito da indústria cultural posteriormente, no entanto, veio demonstrar que o desejo de entrar e sair das estruturas foi circunstanciado. Após tornarem-se autores canônicos, passaram a estar mais preocupados em defender sua posição. A esse respeito ver: SANCHES, Pedro Alexandre *Tropicalismo. Decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000; MEDAGLIA, Julio. MPB Entertainments Limited. In: ____: *Música Impopular*. São Paulo: Global, 1988, p. 312-318.

⁷⁴ Em 1968, o quadro político no Brasil torna-se bastante diverso dos primeiros anos de ditadura. “O regime respondeu, em dezembro de 68, com o endurecimento. Se em 64 fora possível a direita ‘preservar’ a produção cultural, pois bastava liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores, - noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento” (SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 63).

⁷⁵ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira. Utopia e massificação (1950-1980)*. Op. cit., p. 85.

Nesta década, apesar da perspectiva contracultural ter significativo apelo entre os jovens brasileiros, na forma do “desbunde” (a vida fora da sociedade estabelecida), a ampliação da participação dos jovens na sociedade de consumo atraiu muito mais:

Mas para a grande maioria dos jovens brasileiros de classe média, e mesmo alguns das classes populares, o início dos anos 1970, representou a abertura de um grande mercado de trabalho, com novas possibilidades de consumo (por exemplo, a compra do automóvel, uma marca da juventude alienada). Longe de alternativas radicais de recusa ao sistema, politizada ou desbundada, o jovem brasileiro ‘médio’ queria apenas comprar o seu Corcel 73 e tentar aproveitar o milagre [econômico], conforme a crítica de Raul Seixas: “Eu devia estar contente porque eu tenho um emprego / Sou o dito cidadão respeitado / Ganho 4 mil cruzeiros por mês / Eu devia estar contente porque eu consegui comprar um Corcel 73 ...”⁷⁶

Fora do Brasil, o *rock* buscava legitimidade. Com a derrocada da contracultura, a proposta sintetizada no rótulo “*progressive rock*” ou “*rock progressivo*” ganhou maior visibilidade. Embora não fosse única, a tendência à profissionalização do *rock* obteve respaldo de público, crítica e gravadoras, fazendo com que ele pudesse reivindicar o *status* de arte. Ainda hoje, boa música remete a elaboração, virtuosismo, complexidade, seriedade, características da música erudita, vista como o ponto máximo da produção musical. Não é necessário muito esforço para percebermos como, de um lado, os estudos sobre música privilegiam estas características e, de outro, o desprezo de boa parte da academia com a produção musical popular, visto que nos cursos de música, ela é estudada (quando é) sob o estigma do “folclore”⁷⁷. Ao buscarem a excelência técnica para a produção de *rock*, os adeptos da perspectiva progressiva queriam estabelecer a distinção

⁷⁶ Ibidem, p. 84.

A canção de Raul Seixas a que se faz referência é “Ouro de Tolo”, do LP *Krig-ha Bandolo* de 1973.

⁷⁷ Em História e Música: Canção popular e conhecimento histórico (*Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 20, n.º 39, 2000, p. 203-221) José Geraldo Vinci de Moraes trata disso no tocante ao Brasil, mas exemplos como o da citada obra de Eric Hobsbawn sobre o Jazz (*História Social do Jazz*, Rio de Janeiro: Paz e Terra 1990), por ele assinada sob o pseudônimo de Francis Newton até a década de 80, de modo a não misturar o trabalho historiador do movimento operário com o do crítico musical, nos dão elementos para inferir que o problema não está restrito às universidades brasileiras.

entre o “bom” e o “mau” *rock* e, uma vez separado o joio do trigo, reivindicaram sua importância no cânone da música ocidental:

Atribui-se geralmente o nascimento do rock progressivo ao álbum dos Beatles Sergeant Pepper's, que não só abriu a criatividade pop para os recursos técnicos do estúdio, mas também ousou apresentar o rock como uma forma de arte. Mas os Beatles tinham muito humor (Sergeant Pepper's é uma festa), e o humor não se inclui entre as características básicas do idioma progressivo. E há também a questão das letras: no rock dos anos 60 (Beatles, Stones, Dylan, Simon & Garfunkel), elas exerceram um papel vital, como poesia. No progressivo, as letras são secundárias; às vezes os vocalistas se tornam uma simples complementação sonora para as grandiloquentes construções instrumentais elaboradas em estúdio. Estes poemas tonais do rock podiam ser oníricos, sem dúvida, mas num clima de pesadelo, sombrio, aparentemente sem nenhuma ligação com a vitalidade rítmica do rock'n'roll original ou com a atmosfera de celebração do rock dos anos 60⁷⁸.

O privilégio à parte musical foi uma característica advinda de um ponto em comum entre vários nomes do *rock* progressivo, a formação em música erudita, o que ajuda a explicar também sua preocupação em obter respaldo para este estilo de massas frente à música canônica. Emerson, Lake & Palmer, The Alan Parksons Project, Supertramp, Yes, Pink Floyd, foram alguns dos grupos que deram forma à proposta progressiva, rompendo com diversos padrões no âmbito do *rock*. Um deles foi o formato das canções, normalmente curtas (cerca de 3 minutos), produzindo obras longas preocupadas com a exploração das possibilidades sonoras. A aproximação com orquestras também foi outra característica, em várias oportunidades convidadas a participarem de gravações e apresentações. As apresentações ao vivo também foram alteradas. As composições do grupo passavam a ser um dos elementos dos shows, que, contando com produção sofisticada – efeitos visuais, projeção de imagens, iluminação especial, figurinos etc., e alta potência sonora. As apresentações passaram a ser pensadas enquanto espetáculos:

⁷⁸ MUGGIATI, Roberto. *Rock: Da Utopia à Incerteza (1967-1984)*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 60-61.

Assim, quando lançaram [o disco] Atom Heart Mother [1967], durante o Festival de Bath, os músicos do Pink Floyd subiram ao palco com um coral completo, uma seção de metais e brindaram a platéia com uma exibição de fogos de artifício. Numa outra apresentação, em Londres, usaram um polvo inflável de uns vinte metros de altura que se elevava de um lago (os peixes do lago teriam morrido por causa do volume dos alto-falantes ...) E, ao voltarem de sua turnê americana [a banda é inglesa], deram um de seus maiores shows, em Londres, com efeitos especiais nunca vistos: imagens de desastre de avião, refletores multicoloridos, gelo seco, um homem inflável com olhos verdes iluminados e um gongo que se consumia em chamas⁷⁹.

Evidentemente, toda essa alta produção (que também tinha o seu equivalente em estúdio, com a utilização dos melhores equipamentos disponíveis para gravação na mais alta fidelidade dos sons) tem um preço, exige uma técnica apurada para composição e execução das canções e para a manipulação da tecnologia utilizada. A consequência mais imediata disso é a sua “elitização” (financeira e intelectual), demarcando sobremaneira a distinção entre produtores e público e restringindo em muito o campo da produção. É contra esse aspecto elitizado que uma outra perspectiva vai se constituir no âmbito do *rock*, a partir do movimento *punk*.

O *punk* surgiu na Inglaterra e nos EUA (logo se espalhando por outros países) por volta de 1975-1976, no contexto de implementação do neoliberalismo e desmantelamento do Estado social-democrata. O termo *punk*, em inglês, significa “madeira podre” mas também é usado para designar coisas sem valor ou pessoas desqualificadas. É com esta última conotação que o termo vai ser empregado pelos *punks*, geralmente filhos de operários que, tendo de lidar com a sua condição social e as dificuldades para se inserirem no mercado de trabalho, optam por “assumir” que são o lado “sem valor”, “podre”, da sociedade, usando a miséria e a aspereza como elementos básicos de criação e recusando os aparatos luxuosos, o conhecimento acumulado e os parâmetros estabelecidos

⁷⁹ Ibidem, p. 63.

pela sociedade em geral, numa postura anarquizante. Basicamente, os *punks* se articularam em torno de duas formas de expressão: o vestuário e a música.

A indumentária *punk*, produzida com o intuito de chocar, caracteriza-se por roupas rasgadas, cabelos com cores, penteados exóticos e alfinetes espetados pelo corpo (boca, nariz, orelha, braços, etc.). Com os *punks* surge o *punk rock*, onde se busca fazer *rock* numa outra perspectiva, mais percussivo, seco, ágil, “simples” e “em três acordes”, como se costuma dizer. Propõe-se que ao invés de apenas admirar o virtuosismo dos grandes guitarristas progressivos, por exemplo, “do it yourself” ou “faça você mesmo”, não importando ser ou não um bom instrumentista, se o instrumento era ou não de boa qualidade. Ao invés de esperar que alguém faça (ou diga) aquilo que se deseja, aja, afinal o importante é cada momento. Não há futuro (“no future”). O importante é o que se faz no presente⁸⁰.

Apesar dessas linhas gerais, é complicado analisar o *punk* sob a ótica de um movimento detentor de uma doutrina. A fluidez na organização e espacialidade que caracteriza os agrupamentos faz com que eles criem éticas e normas em conformidade aos seus contextos e aos indivíduos que deles fazem parte⁸¹. Para Alexander Martins Vianna, “o motivo disto talvez esteja na própria raiz do fenômeno, que nunca fora pensado inicialmente como movimento de caráter político, mas uma difusa e suposta reação à inclusão nos valores da sociedade urbana de meados da década de 1960”⁸². De todo

⁸⁰ ABRAMO, Helena Wendel. Op. cit., p. 42-46

⁸¹ Uma consequência disso é a dificuldade em se periodizar o *punk*. Por isso, é importante ressaltar que o marco adotado aqui diz respeito mais ao momento em que as manifestações ganham visibilidade na Inglaterra e nos Estados Unidos, não restringindo, em absoluto, a possibilidade da existência de agrupamentos *punk* antes de 1975-1976.

⁸² VIANNA, Alexander Martins. Punk (Conceito e Comportamento). In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (Org.) *Dicionário Crítico do Pensamento de Direita*. Rio de Janeiro: MAUAD/FAPERJ, 2001, p. 382.

modo, *punk* está associado a rebeldia em relação ao estabelecido e foi sob esta conotação que o ele foi incorporado ao sistema, por meio da indústria cultural, principalmente a partir da moda e da música:

*Tornada mercadoria e difundida para faixas sociais que ultrapassavam os bairros operários, a estética punk vestiria diversas bandeiras; no entanto, pode-se delinear uma paridade de comportamento no pressuposto da necessária manutenção de uma postura agressiva no âmbito estético – embora nem sempre ficasse restrito a este campo –, alimentada pelo fantasma de ‘não se tornar sistema’, de não ser modismo ou artigo de consumo*⁸³.

Ou seja, para tentarem escapar das garras da indústria cultural, levam esta postura de radicalização ao limite das possibilidades estéticas, fazendo uso de formas e símbolos que o padrão estabelecido recusa. Por isso, se produz música contra o “bom gosto” (o primarismo contra a elaboração do *rock* progressivo) e utiliza-se símbolos nazistas nas vestimentas, por exemplo. Dado o grande poder de absorção da indústria cultural, as ações de rebeldia precisam estar em constate mudança e diferenciação, de modo a permitir a distinção entre os grupos, “os legítimos” e “as cópias”:

*[...] no tipo de música, nas formas de expressão oral e gestual, na estética visual, enfim, todo ato criativo deve ofender o uso comum dos códigos sociais, causar uma tensão interpretativa ao seu espectador. Ora, para que sua estética seja ofensiva ao estabelecido, ela deve conter um des-padrão suficientemente forte para não ser absorvido por ele – o que parece impossível numa sociedade onde a indústria do entretenimento é um dos maiores ramos e cujo motor de sua expansão está na própria diversidade. Para escapar a esta tragédia cultural, o universo punk parece estar condenado ao presente: para cada grupo não ser “cooptado pelo sistema”, deve manter um fluxo ininterrupto de novas criações que sustentem a tensão interpretativa.*⁸⁴

⁸³ Ibidem, p. 382.

⁸⁴ VIANNA, Alexander Martins. O Universo Punk como Paradigma para Análise Crítica da Cultura. In: MENEZES, Lena Medeiro de (Org.). *História e Violência. Anais do VII Encontro Regional ANPUH-RJ*. Rio de Janeiro: ANPUH -RJ/UERJ, 1996, p. 505.

A manutenção desse fluxo ininterrupto só é vista enquanto possível por meio do grupo, fragmento espacial, temporal e comportamental da realidade. Cientes da impossibilidade de subsistir a partir da recusa total ao sistema (a necessidade da venda do trabalho é algo corriqueiro para os grupos, especialmente os de periferia e de origem operária), criam no grupo um espaço em que se vêem livres das imposições sociais:

*[...] cada grupo só pode ser o seu presente mais aperfeiçoado; o passado não lhe importa porque já fora corrompido e o futuro não é predizível – o que resta, portanto, é tirar o melhor partido possível do presente. [...] Por isso, não importa que na maior parte do tempo eles circulem dentro do sistema, pois já conformaram para si um fragmento de vida "impenetrável", onde se encontra defesa e conforto*⁸⁵.

Radicalidade, recusa ao sistema, presentismo, fragmentação, metamorfose constante – os signos e posturas *punk* acabam, ainda que de maneira fragmentada, compondo uma “essência *punk*”, um estereótipo sólido o suficiente para poder ser transformado em mercadoria cultural. Os integrantes do Sex Pistols, grupo de referência no *punk rock*, fizeram este percurso. Criada em Londres a partir da iniciativa de um comerciante de roupas e empresário de roqueiros, Malcon McLaren, rapidamente percorreu o caminho das gravadoras independentes até as grandes, assinando com a EMI, uma das cinco maiores do mundo. Entre 1976 e 1979, eles chocaram a Inglaterra e o *rock* como um todo com sua estética agressiva, frequentaram o segundo lugar das paradas de sucesso sem precisar que suas músicas tocassem na maior rádio do país, a BBC; fizeram show em um barco no Rio Tâmisa, que corta Londres, para burlarem a proibição da execução de suas canções nas rádios, julgadas agressivas e ofensivas. Também foram aos Estados Unidos em turnê, viraram padrão de “legítimo” *punk rock* e marca de rebeldia.

⁸⁵ Ibidem, p. 505.

Com a morte de seu baixista, Sid Vicious, em fevereiro de 1979 por overdose de heroína, a banda foi desfeita e os Sex Pistols entraram para a galeria de mitos do *rock*, sendo, paradoxalmente, um dos símbolos mais utilizados pela indústria cultural para ganhar dinheiro com o *punk*, pois na trilha aberta por eles, muitas outras bandas, não apenas na Inglaterra e nos EUA, ganharam dinheiro e muitas lojas venderam indumentárias *punk*, isso sem falar das publicações. O *punk rock*, surgido da necessidade de reverter o paradigma alcançado pelo *rock* progressivo, tornou-se um modelo da “verdadeira” música rebelde⁸⁶. Assim, “a forma de se definir o *punk* como anti-sistema ou contra o estabelecido guardaria, então, uma grande ironia: o ‘sistema’, tão zelosamente ‘posto pra fora’ da casa, entra pela porta dos fundos”⁸⁷.

Apesar dessa relação com a indústria cultural não invalidar o *punk* enquanto movimento, nem significar que sua presença em outros países além da Inglaterra e dos Estados Unidos é apenas resultado de estratégia de circulação no âmbito do mercado cultural, ela revela a contradição que permeia toda a cultura jovem da segunda metade do século XX em diante: a rebeldia, entendida enquanto recusa aos padrões estabelecidos e que em vários momentos significou a recusa do padrão de consumo, é a principal mercadoria que os jovens consomem. Circunstanciada, no entanto, esta contradição, embora não possa ser resolvida, pode ser equacionada.

Rebeldia não é uma característica nata e sim uma prática cultural. Como tal, precisa ser analisada sob diversos aspectos: de que rebeldia e de qual rebelde se fala, em que circunstâncias ela se dá, quais as suas referências, seus mecanismos de expressão, suas

⁸⁶ MUGGIATI, Roberto. *Rock: Da Utopia à Incerteza (1967-1984)*. Op. cit., p.71-80.

⁸⁷ VIANNA, Alexander Martins. *Punk (Conceito e Comportamento)*. Op. cit., p. 383.

formas de organização, quais seus desdobramentos, e assim por diante. O fato de estar mais ou menos mediada pela indústria cultural, em princípio, não a condena nem a redime. Feita mercadoria, pode muito bem ser recebida como tal e, reelaborada, ser mecanismo de contestação, da mesma forma como pode apenas reproduzir padrões.

CAPITULO II

A OBRA DA LEGIÃO URBANA NOS MEANDROS DO PÓS-MODERNISMO: REPENSANDO RENATO RUSSO ENQUANTO POETA DA DESILUSÃO E DESESPERANÇA

Entre os trabalhos que se propuseram a analisar as canções da Legião Urbana, uma idéia que permeia vários deles é a aproximação das letras com aspectos que caracterizam o contexto pós-moderno delineado a partir da década de 70. Mesmo autores que não relacionam diretamente as letras a este debate, ressaltam aspectos que remetem a ele, tais como a valorização do presente e das ações cotidianas.

Sem querer aqui resolver esta discussão tão acirrada, buscamos neste capítulo sistematizar em que termos alguns destes trabalhos fazem essa associação entre a obra da banda e o pós-modernismo, para discutir uma outra idéia: a leitura na qual a Legião Urbana (e Renato Russo mais precisamente) canta a desesperança de uma geração.

O Pós-Moderno

Um conceito controverso entre os autores (e não apenas entre os aqui selecionados) é o de pós-modernidade. De maneira geral, define-se a pós-modernidade como sendo o momento histórico no qual se constituiu uma crítica à modernidade, particularmente nos campos da arte e da academia, estabelecendo-se um debate, caracterizado como pós-modernismo, orientado em torno do repensar e da superação de alguns preceitos modernos. Sem menosprezar a ressalva feita por Nicolau Sevcenko sobre a impossibilidade da delimitação de um ato inaugural, um recorte ou mesmo uma data decisiva a partir do qual se

pudesse caracterizar o surgimento da pós-modernidade¹, podemos ter no contexto dos EUA da década 60 um ponto de partida. Andreas Huyssen chega até mesmo a dizer que o pós-moderno tratou-se de uma “invenção norte-americana”, produzida por artistas e intelectuais nascidos ou radicados no país (exemplo das realizações da modernidade e paradigma para compreensão da saturação de seus ideais), fortemente identificada dos anos 60 em diante². O pós-modernismo ganhará contornos mais nítidos com a ampliação do debate na década seguinte, o que não significou, entretanto, um consenso quanto à sua definição. Steven Connor chega a ironizar isso, ao dizer que “*notável é precisamente o grau de consenso no discurso pós-moderno quanto ao fato de já não haver possibilidade de consenso [...]*”³.

De todo modo, crítica à modernidade é uma característica sempre atribuída à pós-modernidade. Mas o que vem a ser esta modernidade criticada?

A idéia de modernidade, na sua forma mais ambiciosa, foi a afirmação de que o homem é o que ele faz, e que, portanto, deve existir uma correspondência cada vez mais estreita entre a produção, tornada mais eficaz pela ciência, a tecnologia ou a administração, a organização da sociedade, regulada pela lei e a vida pessoal, animada pelo interesse, mas também pela vontade de se liberar de todas as opressões. Sobre o que repousa essa correspondência de uma cultura científica, de uma sociedade ordenada e de indivíduos livres, senão sobre o triunfo da razão? Somente ela estabelece uma correspondência entre a ação humana e a ordem do mundo, o que já buscavam pensadores religiosos mas foram paralisados pelo finalismo próprio às religiões monoteístas baseadas numa revelação. É a razão que anima a ciência e suas aplicações; é ela também que comanda a adaptação da vida social às necessidades individuais e coletivas; é ela, finalmente, que substitui a arbitrariedade e a violência pelo estado de direito e pelo mercado. A humanidade, agindo segundo leis, avança simultaneamente em direção à abundância, à liberdade e à felicidade⁴.

¹ SEVCENKO, Nicolau. O enigma pós-moderno. In: OLIVEIRA et alli; Roberto Cardoso. *Pós-Modernidade*. 5ª ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 1995, p. 45.

² HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloisa B. (org.). *Pós-Modernidade e Política*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 15-80.

³ CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna*. Introdução às teorias do contemporâneo. 3ª ed. São Paulo: Loyola, 1996, p. 17.

⁴ TOURAINÉ, Alain. *Crítica da modernidade*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 9.

Em torno dessa posição central da racionalidade na sociedade é que se organiza o debate acerca do pós-moderno, alimentado pelo desejo de resposta à seguinte questão: a modernidade, enquanto momento no qual a sociedade busca o progresso conduzida pela razão, estaria superada?

Para Sérgio Paulo Rouanet a pós-modernidade e seus congêneres, enquanto um momento de superação da modernidade, não é nada além de uma ilusão. Em sua ótica, a modernidade tem passado por mudanças, precisa ser em muito melhorada, mas ela não chegou ao fim, embora esteja em profundo descrédito:

Creio que o que está em jogo é o seguinte: depois da experiência de duas guerras mundiais, depois de Auschwitz, depois de Hiroshima, vivendo num mundo ameaçado pela aniquilação atômica, pela ressurreição dos velhos fanatismos políticos e religiosos e pela degradação dos ecossistemas, o homem contemporâneo está cansado da modernidade. [...] O desejo de ruptura leva à convicção de que essa ruptura já ocorreu, ou está em vias de ocorrer. Se é assim, o prefixo pós tem muito mais o sentido de exorcizar o velho (a modernidade) que de articular o novo (o pós-moderno). [...] À consciência pós-moderna não corresponde uma realidade pós-moderna. [...] Essa é a verdade do pós-moderno. Sua ilusão é a tentativa de reagir às patologias da modernidade através de uma fuga para a frente, renunciando a confrontar-se concretamente com os problemas da modernidade⁵.

Já na análise de Andreas Huyssen, não há dúvidas: houve uma mudança de “sensibilidade” na sociedade ocidental a partir da crítica ao racionalismo (e sua conseqüente reavaliação), ao caráter utilitário da arte e às explicações pretensamente totais que, no entanto, deixaram de lado muitos aspectos da vida social. Tal mudança é particularmente perceptível na cultura, a partir da década de 1960, configurando-se um novo momento para o qual o termo pós-moderno é adequado, na medida em que as transformações não implicaram numa alteração radical no paradigma de modernidade e, também, pelo fato de só ser factível o entendimento da amplitude do que há de novo a partir de uma perspectiva relacional, ou seja, que coadune modernidade e pós-modernidade. Entende que negar e ridicularizar o pós-

⁵ ROUANET, Sérgio Paulo. A verdade e a ilusão do pós-moderno. IN: _____. *As Razões do Iluminismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 268-269.

moderno a partir de suas manifestações efêmeras ou megalomaníacas por parte de alguns artistas (praticantes do “pós-modernismo afirmativo”) é algo fácil.

Huyssen distingue o pós-modernismo em dois: o afirmativo, que apesar da aparente desconstrução anunciada em suas manifestações (a “ruptura” com os conceitos tradicionais de arte, por exemplo), reafirma os valores da sociedade, e o pós-modernismo crítico, que não se reduz à desconstrução e reafirmação dos valores que critica. A distinção entre um e outro é muito tênue, sendo difícil identificar esta última forma de pós-modernidade. Para ajudar a diferenciar um e outro, Huyssen cita o que é para ele uma postura comum na arte pós-moderna afirmativa, ocorrida durante a *Documenta 7*, exposição de arte contemporânea realizada na cidade alemã de Kassel em 1982, a qual visitou acompanhado de seu filho Daniel, então com 5 anos. No museu, obras dos mais variados artistas materializavam uma extensa lista de rupturas. Quando um guarda percebeu que Daniel tocava uma obra, “*aproximou-se rapidamente gritando: ‘Nicht Berühren! Das ist Knust!’* (‘Não toque! Isso é arte!’). [...] *Ali estava ela, de novo, a velha noção de arte: não toque, não ultrapasse. O museu como templo, o artista como profeta, a obra como relíquia e o objeto de culto, a aura restaurada*”⁶. Tais posturas, devem ser efetivamente recusadas mas, se os críticos da pós-modernidade tomarem apenas o caráter “afirmativo” para fundamentarem-se, estarão deixando de lado suas contribuições para o debate como um todo. “*Essa rejeição radical nos deixará cegos, contudo, para o potencial crítico do pós-modernismo, que, acredito, também existe, embora possa ser difícil identificá-lo*”⁷.

Ao não se reduzir à desconstrução, a perspectiva crítica do pós-modernismo contribui para alargar os limites do debate, apontando falhas e propondo ações. Em seu texto, Huyssen destaca o papel de setores da crítica feminista e de minorias que, rompendo com os

⁶ HUYSSSEN, Andreas. Op. cit., p. 17.

⁷ Ibidem, p. 21.

dogmatismos, deram novas dimensões às discussões dos anos 70 em diante. Especificamente sobre as mulheres diz:

A crítica produzida por mulheres tem lançado uma luz nova sobre o próprio cânon modernista, a partir de uma variedade de perspectivas feministas. Sem sucumbir a uma espécie de essencialismo feminino, um dos lados mais problemáticos da proposta feminista, parece óbvio que, se não fosse pelo olhar sagaz da crítica feminista, as determinações e obsessões masculinas do futurismo italiano, do Vorticismo, do construtivismo russo, da New Sachlichkeit ou do surrealismo teriam permanecido ocultas; e os escritos de Marie Louise Fleisser e Ingeborg Bachmann, bem como as pinturas de Frida Kahlo, continuariam sendo conhecidos apenas por um punhado de especialistas⁸.

De modo a não menosprezar essas contribuições, Andreas Huyssen, propõe que o pós-moderno seja discutido sem ilusões e preconceitos, numa perspectiva histórica:

Se o pós-moderno for discutido antes como condição histórica e não como simples estilo, torna-se possível e mesmo importante descobrir o momento crítico no próprio pós-modernismo e afiar o seu gume, mesmo que ele pareça cego à primeira vista. O que não adianta mais é louvar ou ridicularizar o pós-modernismo em seu conjunto. O pós-modernismo deve ser salvo de seus defensores e de seus detratores⁹.

Se Huyssen quer salvar o pós-moderno, Alain Touraine, por outro lado, deseja salvar a modernidade (também tanto de seus críticos quanto de alguns apologistas) por meio da valorização do sujeito e da subjetivação, possibilitando, além de um conceito de modernidade mais crítico, que a efetivação de seus projetos seja menos inconseqüente, pois ela não foi superada e não deve ser abandonada¹⁰. As bases da modernidade, ainda que atualizadas, permanecem. Um de seus conflitos centrais, por exemplo, assume nova roupagem. No contexto da substituição da sociedade de produção pela sociedade de consumo no pós-2ª Guerra, o embate entre capital e trabalho metamorfoseia-se na oposição sujeito versus objetos de consumo. “*Sociedade de consumo e defesa do sujeito são os atores opostos*

⁸ Ibidem, p. 46-47.

⁹ Ibidem, p. 22.

¹⁰ TOURAINE, Alain. Op. cit., p. 13-14.

cujo conflito define a forma social que toma uma sociedade pós-industrial que não é absolutamente pós-moderna mas, ao contrário, hipermoderna”¹¹. Por isso, Touraine recusa a idéia de estarmos vivendo uma era pós-moderna, na qual a razão estaria fragilizada pelas múltiplas críticas aos caminhos que ela levou, entendendo que estamos, antes, em uma “sociedade programada”:

Com efeito, eu chamo de sociedade programada – expressão mais precisa que a de sociedade pós-industrial que só é definida por aquilo que ela sucede – aquela em que a produção e a difusão maciça dos bens culturais ocupam, o lugar central que fora o dos bens materiais da sociedade industrial. O que foram a metalurgia, a indústria têxtil, a química, assim como as indústrias elétricas e eletrônicas na sociedade industrial, são a produção e a difusão dos conhecimentos, dos cuidados médicos e das informações, portanto a educação, a saúde e os meios de comunicação na sociedade programada¹²

Nessa nova sociedade, a razão, pretensamente enfraquecida, é hipervalorizada na sua forma utilitária, embora não seja mais a única pilastra na qual se sustente a busca do progresso. A especialização técnica ganha contornos extremados, com cada indivíduo tendo de desempenhar da melhor forma possível a função social para o qual foi formado, “programado”, e o conhecimento é usado para criar fórmulas que permitam antever a ação das pessoas e seus anseios, de modo a moldar personalidades e a própria cultura. A Indústria Cultural é a materialização disso, ao objetivar o mundo dos “valores” e não somente o campo da utilidade cotidiana. Reconfigurada, a modernidade precisa ser repensada, reconceituada, sob o risco de virmos a enfrentar tempos conturbados.

Se nós não conseguirmos definir uma outra concepção da modernidade, menos orgulhosa que a do Iluminismo, mas capaz de resistir à diversidade absoluta das idéias e dos indivíduos, nós entraremos em tempestades ainda mais violentas que aquelas que acompanharam a queda dos antigos regimes e da industrialização¹³.

¹¹ Ibidem, p. 267.

O papel do consumo no âmbito da sociedade capitalista de 1945 em diante já foi oportunamente discutido no capítulo 1.

¹² Ibidem, p. 258-259.

¹³ Ibidem, p. 209.

Entre os defensores da existência de um momento pós-moderno, a oposição radical em relação à modernidade não é idéia dominante. A perspectiva relacional, análoga à definida por Andreas Huyssen, tem predominância. Em seu estudo acerca do discurso pós-modernista, Italo Moriconi concluiu que o prefixo “pós” não remete a “após” ou “não modernidade” e sim a um período posterior em constante diálogo com a modernidade. A importância da modernidade não é negada, a partir da sua manutenção como “palavra-núcleo”, mas a necessidade de repensá-la e buscar ir além é premente:

O pós representa ao mesmo tempo o esgotamento e o desdobramento da palavra-núcleo enquanto aventura de mudança, aventura de destruição e de construção. O pós refere-se ao balanço dos resultados desta aventura e assinala um deslocamento e uma inversão em relação a suas metas iniciais, mas assinala também sua irreversibilidade¹⁴.

Buscando, então, ir além da modernidade, no que tange ao conhecimento, adquire relevância a perspectiva de análise diacrônica, na qual a temporalidade está fragmentada em uma multiplicidade de séries, em contraposição à sincrônica, ancorada na simultaneidade dos eventos e existência de uma única temporalidade na vida social.

A sincronia ou simultaneidade deixa de ser a solda entre os múltiplos níveis e elementos de uma contemporaneidade e de uma proximidade concreta no plano dos acontecimentos e passa a indicar um princípio ativo de ordenação da diacronia, alternativo às relações simples do antes e do depois¹⁵.

Ao falar de um tempo constituídos por vários outros tempos, Moriconi quer dizer, entre outras coisas, que o desenvolvimento do capitalismo não se deu de maneira uniforme, da mesma forma que o projeto da modernidade não foi um desejo de todos aqueles que dela participaram. É por isso que no âmbito da pós-modernidade, as explicações totalizantes, quase dogmas da modernidade, passam a ser redimensionadas e teorias como o

¹⁴ MORICONI, Italo. *A Provocação Pós-Moderna*. Razão histórica e política hoje. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994, p. 25.

¹⁵ *Ibidem*, p. 125-126.

marxismo perdem força. Também ocorre uma valorização do presente, que deixa de ser apenas predeterminação do passado e etapa necessária para o futuro. Ele, o presente, é o tempo da ação política, que não está submetida à tradição mas em diálogo com ela numa perspectiva histórica:

Pensar o histórico como político é pensá-lo como agora, pensando o agora como histórico. É desvincular cada agora de seu caráter de transição automática entre o passado e o futuro. Cada agora é mônada, que suga para dentro de si todo o passado como entrecruzamento de esperanças e todo o futuro como tempo de múltiplas possibilidades, nem todas boas, nem todas ruins, por tudo dependerá das lutas travadas¹⁶.

A matriz da qual Ítalo Moriconi parte para a valorização do presente nesses termos é controversa. Trata-se do conceito de “agoridade” de Walter Benjamin, lido como significando “*por um lado, enfatizar a presença simultânea do passado e do futuro no âmago de qualquer presente; por outro lado, dotar dos atributos do agora as relações entre as diferentes dimensões do tempo cronológico*”. Vê o pensador, um crítico da modernidade, como um precursor (embora não use o termo) do discurso pós-moderno por sua proposição de intervenção efetiva no presente.

Benjamin propunha um conceito de história baseado na necessidade de intervir sobre ela. A agoridade, princípio sincrônico, desordenador/reordenador do artificial constructo linear imposto sobre o campo de ruínas do passado, representava uma concepção de pensamento histórico como exercício de vontade e responsabilidade política. Vontade de mudar o curso da história¹⁷.

De fato, Benjamin defendeu a participação ativa dos sujeitos históricos em seus tempos para que eles não se tornassem fantoches da história. Também entendeu que esta mesma história não transcorre numa marcha uniforme, pois “*a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’*”, constantemente reordenados sob a forma do passado, que por sua vez é sempre

¹⁶ Ibidem, p. 126.

¹⁷ Ibidem, p. 126.

mobilizado para ação no presente e projeção de um futuro¹⁸. Mas será que isso basta para alçá-lo à condição de precursor do pós-modernismo?

Segundo Nicolau Sevcenko, o Benjamin crítico da modernidade que escreve estas palavras em 1940 é um pensador moderno em crise e desiludido com os caminhos deste momento histórico. Alemão e judeu, estava exilado para fugir da perseguição nazista; pensador marxista, via o modelo socialista russo assumir a forma totalitária. Para além disso, o mundo enfrentava sua segunda grande guerra e russos e nazistas haviam assinado um pacto.

Ele apostou com convicção nas vanguardas artísticas do início do século, que por sua vez apostaram pesado na vitória da racionalidade, do maquinismo, da transformação da sociedade num gigantesco autômato auto-regulado, em que a arte, a técnica e a vida se fundiram numa unidade revitalizadora. Uma utopia da igualdade perfeita, produzida pela razão, governada pela técnica e desfrutada pela arte¹⁹.

Crítico e desiludido, Benjamin, no entanto, não desistiu do projeto moderno. Talvez até pudesse vir a desistir, mas sua morte prematura, no mesmo ano de 1940, fez com que tal possibilidade ficasse reduzida ao campo das conjecturas. Atribuir a Benjamin um adjetivo que só seria formulado pelo menos duas décadas depois pode até ser possível. Porém, embarcando nessa mesma lógica, se retrocedermos ao século XIX não será difícil encontrar outros precursores do pós-modernismo entre outros críticos da modernidade – e cometermos muitos anacronismos. Beatriz Sarlo tem uma resposta contundente a quem se propõe a fazer tais aproximações:

Então, de onde sai este Benjamin precursor da pós-modernidade e flâneur, ele mesmo, das ruínas da totalidade? Nos alambiques da Internacional acadêmica, promotora dos últimos achados industriais dos estudos culturais, combina-se, com invejável singeleza, Foucault com Benjamin, Derrida com Deleuze e Raymond Williams com Bakhtin. Tudo se soma. Entretanto, a soma é o problema²⁰.

¹⁸ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 229-230.

¹⁹ SEVCENKO, Nicolau. Op. cit., p. 48.

²⁰ SARLO, Beatriz. Esquecer Benjamin. In: _____. *Paisagens Imaginárias*. São Paulo: Ed da UNESP, 1997, p. 103.

Ou seja, para Sarlo o Benjamin “pré” pós-moderno surge da despreocupação dos estudiosos culturais, tão preocupados em romper com as barreiras, com a historicidade dos autores e seus textos. Agindo desta maneira, fragmentos retirados de seus contextos podem, reordenados, sustentarem concepções pouco ou nada próximas de seu intuito original.

Em outro texto, escrito quase uma década antes, Moriconi identificava o conceito de agoridade em outro autor: Octavio Paz²¹. A partir da leitura feita por Haroldo de Campos da obra do poeta e ensaísta mexicano²², ele nomeia a pós-modernidade como “pós-utopia”, por entender ser “*problemático identificar nos impasses, propostas e realizações da arte e da literaturas contemporâneas traços de uma ruptura ou superação do que se convencionou chamar de modernidade*”²³. Reportando-se a Paz, diz que, na modernidade, as vanguardas tinham como tempo o futuro. Contudo, no âmbito da “crise das ideologias” que marca o contexto pós-moderno/pós-utópico, o futuro está desacreditado e o novo passa a ser pensado no presente, por sua vez pós-utópico:

*O pós-utópico é, portanto, o tempo da pós- vanguarda, nestas duas acepções, desde o início interligadas: artístico-literária e político cultural. Tanto para Octavio Paz, quanto para Haroldo de Campos, que aí retoma um tema caro ao mexicano, a pós-vanguarda, modo deste momento pós-utópico, aponta o caminho de uma poética da presentividade, ou agoridade, marcada por uma noção de tempo não mais governada pelo futuro, tempo da utopia. [...] Assim, em Octavio Paz, a reflexão sobre o esgotamento das vanguardas conduz a uma teoria da pós-modernidade e à defesa de uma nova cultura, pós-iluminista, pós-racionalista*²⁴.

²¹ MORICONI, Italo. O Pós-Utópico: Crítica do futuro e da razão imanente. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, n.º 84, jan./mar. 1986, p. 69-85.

²² Trata-se da comunicação “Poesia e Modernidade” apresentada por Haroldo de Campos em um seminário realizado na Cidade do México em 1984 por ocasião dos 70 anos de Octavio Paz, publicado nos n.º 403 e 404 do *Folhetim* (Folha de S. Paulo, 07 e 14 de outubro de 1984). A obra analisada é *Os Filhos do Barro*, uma série de conferências proferidas por Octavio Paz em Harvard no ano de 1972.

²³ MORICONI, Italo. O Pós-Utópico: Crítica do futuro e da razão imanente. Op. cit., p. 69.

²⁴ *Ibidem*, p. 75.

Cotejando os dois trabalhos de Moriconi, podemos notar que entre um e outro a noção de pós-modernidade muda. Se aqui ela é vista como uma etapa posterior à modernidade na qual rompe-se com os preceitos desta, conforme já destacamos, em seu livro ele endossa a leitura na qual o pós-modernismo em certa medida da continuidade à utopia moderna. No entanto, não dedica qualquer palavra para esclarecer a razão de tal mudança, a ponto do termo “pós-utópico” não ser utilizado uma única vez. Mas o conceito de agoridade, e uma correspondente poética do agora, permanece. Este é um problema que não iremos resolver. Porém, é importante identificá-lo em função de Ítalo Moriconi ser a base na qual Christian Vargas busca sustentação para sua análise de Renato Russo como um poeta do presente e as canções da Legião Urbana como constituintes de um imaginário pós-utópico.

Legião Urbana, Desesperança e Desilusão.

Em seu texto “Os Anjos Decaídos: Uma arqueologia do imaginário pós-utópico nas canções da Legião Urbana”, que define como sendo um ensaio filiado à Nova História Cultural, Christian Vargas busca atender à premissa dessa historiografia, compreendida por ele como *“preocupada em demonstrar, analisar e problematizar o processo de construção de sentido para o mundo por parte dos atores sociais, bem como em apontar suas conseqüências para a conformação da realidade histórica de um dado momento em um lugar determinado”*²⁵. Esses processos de construção de sentidos são constituídos por “camadas de representações”. Em sua perspectiva, a obra da Legião Urbana é um desses processos e

escavar as camadas de representações presentes em construções discursivas tais como as canções de um grupo de rock implica – a partir do duplo postulado sobre o caráter coletivo da obra de arte e a relativa independência da dimensão

²⁵ VARGAS, Christian. Os Anjos Decaídos. Uma arqueologia do imaginário pós-utópico das canções da Legião Urbana”. In: COSTA, Cléria Botelho; MACHADO, Maria Salete Kern (Orgs.). *Imaginário e História*. Brasília/São Paulo: Programa de Pós-Graduação em História da UnB/Marco Zero, 1999, p. 174.

*superestrutural na conformação da realidade histórica – trazer à tona as formas como uma parcela de uma determinada população compreende a sociedade num dado momento e, em conseqüência, de que modo algumas representações fundamentais formuladas por essa camada social participam ativamente da construção de sua identidade e, no limite, da compreensão de seu papel histórico, gerando táticas e estratégias que dão uma nova configuração à realidade social circundante*²⁶.

Dessa forma,

*Ao nos debruçarmos sobre as letras das canções da Legião Urbana, buscaremos, portanto, identificar a conformação de certas representações que apontariam para a constituição de um imaginário pós-utópico*²⁷.

Orientado pelo conceito de representação de Roger Chartier, entende que as letras de Renato Russo não são reflexo desse imaginário pós-utópico e sim leituras do mesmo, que por sua vez têm, também, um

*caráter produtivo e projetivo inegável, gerando estratégias de sobrevivência e práticas existenciais: ele moldou atitudes, levou a ações e altamente destrutivas em certos momentos, lançou modas, embalou protestos, canalizou raivas e angústias, prescreveu soluções, enfim, foi muito mais do que a mera trilha sonora de uma geração em busca de identidade e de modos de expressão renovados*²⁸.

E o que vem a ser este imaginário pós-utópico? Vejamos. Para definir imaginário, Christian Vargas cita Cornélius Castoriadis, sendo ele “*criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras-formas-imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de alguma coisa. Aquilo que denominamos realidade e racionalidade são seus produtos*”²⁹.

O pós-utópico é entendido como momento posterior à morte de três utopias seculares: aposta no futuro; fé na ideologia do trabalho; apego ao prometeísmo, símbolo da

²⁶ Ibidem, p. 175-176.

²⁷ Ibidem, p. 181.

²⁸ Ibidem, p. 181.

²⁹ CASTORIADIS, Cornélius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. APUD: VARGAS, Christian. Op. cit., p. 177.

produção moderna. Na medida em que utopia, de acordo com a etimologia da palavra no grego (*u-topos*, o “não-lugar”) “*evoca sempre a projeção para um espaço e um tempo que não podem ser de forma alguma o aqui e agora*”, o pós-utópico, enquanto momento de questionamento das antigas utopias e reconstrução de ideais, é marcado por uma nova temporalidade para a realização das ações humanas. Assim, “*o embate entre os paradigmas utópicos e pós-utópicos seria basicamente uma tensão entre presente e futuro, ou melhor, entre as representações predominantes desses dois tempos*”³⁰.

Antes de seguir, o autor esclarece a opção pelo conceito de “pós-utópico” ao invés de “pós-moderno”, normalmente utilizado para caracterizar este período posterior à morte das utopias seculares (décadas de 1970 e 1980), recorrendo ao já referido texto de Italo Moriconi³¹:

*Em conferência realizada em 1984, Haroldo de Campos já identificava o momento literário e cultural então prevalecentes como "pós-utópicos", termo que acredita ser preferível ao conceito de pós-moderno, visto que não era ainda clara a superação da totalidade estética dos valores da modernidade*³².

Concordando com Moriconi que as vanguardas caracterizavam-se por projetos coletivos e totalizantes bem definidos, nos quais era indispensável a desarticulação do presente para uma redefinição do futuro, tempo da materialização das utopias, e ainda que no contexto pós-utópico predomina uma “poética da agoridade ou presentividade”, questionadora dos valores iluministas e modernos, diz que “*caem por terra a crença otimista na linearidade da história, a ilusão do conhecimento histórico objetivo, a aposta no jogo político como a*

³⁰ VARGAS, Christian. Op. cit., p. 186-187.

³¹ MORICONI, Italo. O Pós-Utópico: Crítica do futuro e da razão imanente. Op. cit.

³² Ibidem, p. 187.

melhor forma de construção de um futuro glorioso, a fé no poder transformador das classes eleitas”³³.

Acompanhando a valorização do presente, está a definição de uma espacialidade mais imediata, na qual as ações repercutem mais rapidamente, implicando numa rearticulação das relações sociais e suas hierarquizações:

*O sentimento coletivo é revitalizado, agora de uma forma familiarizada, mediante a exaltação de um tempo presente e de um espaço privado, o do doméstico, o do cotidiano experienciado, das ações sem qualidade, das relações de vizinhança, das afinidades das turmas e tribos de bairro. [...] A evidente valorização de um vínculo social hedonista e tribal, de um estar-junto que não pressupõe um objetivo comum a ser atingido em um futuro glorioso, reatualizaria, assim, uma solidariedade social de outro tipo, mais interiorizada, mais familiar, relacional e orgânica, marcada por um sentimentalismo exacerbado*³⁴.

Em meio a toda essa transformação, as canções da Legião Urbana são entendidas como sendo, ao mesmo tempo, constituintes do imaginário pós-utópico e veículos de crítica social, pois na medida em que ajudam a construir este imaginário, recusam valores modernos e, conseqüentemente, os criticam. Analisadas sob este prisma, as canções da Legião Urbana respondem a duas acusações constantemente feitas pelos críticos da juventude brasileira: passividade política e incapacidade de crítica social procedente. Ao valorizar o presente, o indivíduo e as novas formas de relações e solidariedade, as canções da Legião Urbana (e do rock brasileiro dos anos 80 em geral) entoadas pela juventude são uma forma distinta e igualmente válida de contestação social, em relação à juventude dos anos 60. Essa juventude, descrente das utopias seculares, não ficou inerte. Configurou novas formas de contestação e de atuação social. Nem melhores, nem piores, apenas novas, porém incômodas.

A Legião Urbana da década maldita merece ser redimida: o presente e o cotidiano são também os lugares da crítica social pertinente e de uma nova contestação, mais sentimental, mais espetacular e teatralizada, mais lúdica e menos comprometida sem

³³ Ibidem, p. 188.

³⁴ Ibidem, p. 189 e 190.

*dúvida, mas não menos ácida, não menos convincente e, sobretudo, não menos ameaçadora para os aparentemente eternos detentores do poder e da verdade, que se querem produtores monopolistas do discurso dominante.*³⁵.

Nesse sentido, o universo das canções da Legião Urbana é uma evidência da pertinência e contundência dessa nova crítica social, sendo ainda representação dos anseios e opiniões de uma massa de jovens que, incapazes de se fazerem ouvir solitários, fizeram da banda um meio de demarcarem suas posições na sociedade.

Concordamos com Christian Vargas sobre o papel da Legião Urbana enquanto veículo para uma parcela de jovens se fazerem ouvir, e até mesmo que esses jovens fizeram das letras instrumentos de resposta às críticas por eles sofridas na comparação com a juventude da década de 1960. Contudo, temos dúvida quanto à oposição, particularmente de Renato Russo, aos ideais desse período. É importante não esquecermos que duas referências fundamentais para ele, Bob Dylan e Beatles, foram ícones da juventude dos anos 60.

Além disso, não concordamos quando Vargas diz que “*a aceitação imediata da vida, a crença na integridade individual e a prevalência dos laços sentimentais sobrepujam, assim, o esgotamento da esperança utópica finalista, pintada como moribunda prostrada em leito infecto*”³⁶, significando isto uma desilusão quanto à possibilidade de uma sociedade e um futuro melhores. Mesmo nos momentos em que as letras expressam mais incertezas, a esperança não está aniquilada.

Também orientada por referenciais pós-modernos está Almerinda de Sales Guerreiro em seu estudo sobre o *rock* no Brasil³⁷. A emergência do estilo no país, a ponto de

³⁵ Ibidem, p. 192.

³⁶ Ibidem, p. 199.

³⁷ GUERREIRO, Almerinda de Sales. *Retratos de Uma Tribo Urbana: Rock brasileiro*. São Paulo, 1991. Dissertação (Mestrado em Antropologia), FFLCH, USP.

se falar de um rock brasileiro, é entendida a partir da tribalização da sociedade e da passagem do social para a socialidade, nos termos definidos por Michel Maffesoli³⁸.

Para Maffesoli, a pós-modernidade se caracterizaria pelo neotribalismo. Este é o fundamento que organizaria as relações sociais que se estabelecem no novo panorama contemporâneo. O tribalismo seria uma nova forma de agregação social cujo vínculo se funda a partir do ponto afetivo/empático determinado, sobretudo, por ambiências, sentimentos e emoções e que reuniria justamente aqueles que pensam e sentem de maneira coincidente³⁹.

Preocupado em identificar as formas sociais contemporâneas, Michel Maffesoli entende que elas possuem uma tensão fundadora: ao passo que a massificação cresce, as pessoas se organizam em vários e pequenos grupos, as “tribos”, participando de vários deles aos mesmo, tempo numa dinâmica intensa, de modo que a massa aparentemente amorfa da sociedade ganha contornos nítidos examinada mais de perto.

Trata-se da tensão fundadora que me parece caracterizar a socialidade deste fim de século. A massa, ou o povo, diferentemente de proletariado ou de outras classes, não se apoiam numa lógica de identidade. Sem um fim preciso, elas não são os sujeitos de uma história em marcha. A metáfora da tribo, por sua vez, permite dar conta do processo de desindividualização, da saturação da função que lhe é inerente, e da valorização do papel que cada pessoa (persona) é chamada a representar dentro dela. Claro está que, como as massas em permanente agitação, as tribos, que nelas se cristalizam, também pouco são estáveis. As pessoas que compõem essas tribos podem evoluir de uma para a outra⁴⁰.

Essas tribos se mantêm coesas a partir de elementos “sensíveis”, “pequenos nada”, por vezes efêmeros, mas que permitem ao grupo vivenciar um mesmo cotidiano ou ritual. Quanto aos “pequenos nada”, diz:

É impossível apresentar uma lista exaustiva deles, mas essa lista constituiria um programa de pesquisa dos mais pertinentes para a atualidade. Ela pode ir do fato culinário ao imaginário do eletrodoméstico, sem esquecer a publicidade, o turismo de massa, o ressurgimento e a multiplicação das ocasiões festivas. Bem se vê que são coisas que dão conta de uma sensibilidade coletiva, sem muito que ver com a

³⁸ MAFFESOLI, Michel. *O Tempo das Tribos*. O declínio do individualismo na sociedade de massas. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

³⁹ GUERREIRO. Almerinda de Sales. Op. cit., p. 13.

⁴⁰ MAFFESOLI, Michel. Op. cit., p. 8.

dominância econômico-política que caracterizou a Modernidade. Essa sensibilidade não mais se inscreve numa racionalidade orientada e teleológica (a Zweckrationalität weberiana), mas é vivida no presente, e se inscreve num espaço dado, hic et nunc. E assim sendo, faz cultura no cotidiano. Permite a emergência de valores verdadeiros, às vezes surpreendentes ou chocantes, mas que expressam uma dinâmica inegável [...]. É a compreensão do costume como fato cultural que pode permitir uma apreciação da vitalidade das tribos metropolitanas⁴¹.

Para marcar a diferença em relação aos padrões modernos, Maffesoli nomeia a rede de relações que se estabelece, entre essas tribos e dentro delas, de socialidade. Trata-se de um conceito diferente de social por este estar fundamentado numa estrutura mecânica de grupos contratuais nos quais os indivíduos têm função definidas. Na socialidade, a estrutura social é complexa e orgânica, os indivíduos são vistos como pessoas que desempenham diversos papéis na vida social e se organizam em torno de “tribos afetuais”, nas quais o preponderante não é a origem sócio-econômica dos indivíduos ou as relações de poder mas o partilhar de sensações, sendo perfeitamente compreensível que elas assumam muitas vezes um caráter efêmero. O mais importante para Maffesoli em olhar a dinâmica social por este prisma é devolver-lhe uma vitalidade que os discursos totalizantes e monolíticos característicos da modernidade haviam praticamente aniquilado⁴². Pensar a pós-modernidade nos termos da socialidade e enquanto palco da efervescência das tribos, o tribalismo, é pensá-la enquanto dinâmica social, fundamentada no presente. Se continuar a olhar para o mundo de outra forma, o conhecimento continuará a manter uma defasagem entre o que ele vê e o que está acontecendo e menosprezar sua ligação com a dinâmica social:

O conhecimento, sempre e de novo renascente, está em ligação com o estado do mundo, e é quando se esquece disso, que a defasagem inevitável entre a reflexão e a realidade empírica torna-se um fosso, que é, desde então, impossível ultrapassar. Daí a morosidade, o cinismo e outras formas de desilusões que parecem prevalecer em nossos dias. De fato, mesmo sendo apenas um ponto de passagem evanescente entre o passado e o futuro, só o presente é a fonte fecunda do pensamento. Com efeito, só ele

⁴¹ Ibidem, p. 34-35.

⁴² Ibidem, p. 1-11.

*nos fornece os elementos, os fatos de experiência que nos permitem compreender, para além de todos os ‘a priori’, o que está em estado nascente*⁴³.

Olhando, então, os jovens brasileiros que apreciam o *rock* feito no país a partir da década de 1980 enquanto participantes de uma tribo da presentividade é que Almerinda de Sales Guerreiro procura primeiro mapear quais temas estavam circulando nela e, depois, caracterizar um momento particular para a sua materialização: o show de *rock*. À primeira tarefa ela dedica o capítulo dois de seu trabalho. Para identificar os temas, ela selecionou 105 LPs e 1.100 letras de 22 artistas e bandas, concluindo que a música produzida pelos roqueiros brasileiros de então era “*umbilical, absolutamente centrada no universo de valores do grupo. E desta maneira, esses jovens lançam luz sobre eles próprios*”⁴⁴. Após a análise quantitativa, empreende a qualitativa, na qual as 1.100 canções “*foram devidamente desmontadas*”⁴⁵, etapa onde identifica quatro grandes temas presentes nas canções: cotidiano (em 20% das letras), identidade (30%), amor e sexo (40 %) e política (10 %). A partir desses quatro temas é que as obras são mobilizadas em seu texto, muito mais para referendarem a sua leitura acerca da juventude do período do que para serem “devidamente desmontadas” ou analisadas.

O cotidiano identificado a partir das letras é fruto de uma análise baseada na constatação-descrição, sem maiores relações entre as canções e o contexto, salvo no tocante à angústia causada pela vida na cidade. Nesse sentido, a análise passa a ser estritamente temática, confluindo apenas para a fundamentação de uma dada leitura sobre o cotidiano dos jovens, marcado pelo descompromisso com o mundo e pela deambulação, o vagar pela cidade. Tal cotidiano é urbano, angustiante, violento, contraditório, tecnológico e vazio, alimentando um desejo de “viajar” (escapar dele). Enfim, é um cotidiano que não é vivido

⁴³ MAFFESOLI, Michel. *No Fundo das Aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 9.

⁴⁴ GUERREIRO, Almerinda de Sales. Op. cit., p. 77.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 80.

com sentido positivo. E, para Almerinda Guerreiro, as canções não materializam alternativas a ela⁴⁶.

Ao optar pela análise temática, a autora toma os cantores e compositores como cronistas da juventude, que por meio das letras, registraram-na. Problemático entretanto é que toda a efervescência social à qual faz referência Maffesoli cede espaço para um monolito: a juventude. Assim, em seu texto não existem “tribos jovens” mas a “tribo jovem”. Isto é particularmente perceptível no tocante à desesperança e ao descompromisso dos jovens em relação ao seu cotidiano, pois toda a juventude é entendida dessa maneira. Além das contradições que apontaremos logo a seguir, não podemos perder a dimensão de que a “tribo *rocker*”, entendida dentro dos pressupostos maffesolinianos, é fragmentada em uma infinidade de outras tribos, e ainda, mais especificamente sobre a delimitação de Almerinda Guerreiro, dois grupos bastante significativos, os *punks* e os *darks*, dentre outros, não estão contemplados⁴⁷. A “tribo *rocker*” é antes aquela que se constitui em torno dos artistas que conseguiram projeção no âmbito da indústria cultural, estando isto bem explícito na opção feita para o terceiro capítulo.

Nele, Almerinda Guerreiro, tendo o espaço do show como momento no qual esta tribo e suas práticas podem ser mais facilmente identificáveis, ao invés de descrever etnograficamente algumas apresentações, lança mão da ficção. A autora cria um evento - o Green Rock Concert - e na medida em que vai caracterizando-o delinea as práticas da “tribo *rocker*”. O festival “ocorrera” no primeiro verão de 1990 com quatro concertos simultâneos em países diferentes (Estados Unidos, Inglaterra, Austrália e Brasil) e “fora” promovido por entidades ecológicas internacionais para alertar o mundo sobre o problema da ecologia. O

⁴⁶ Ibidem, p.85-98.

⁴⁷ Sobre os *punk* e os *darks*, ver *Cenas Juvenis*. Punks e darks no espetáculo urbano. (São Paulo: Scritta, 1994) de Helena Wendell Abramo.

concerto brasileiro foi na cidade de São Paulo e contou com a apresentação das três bandas mais representativas do rock nacional para Almerinda Guerreiro: Legião Urbana, Titãs e Paralamas do Sucesso.

O alcance desses grupos é tão abrangente que, somados os seus públicos (seja em forma de discos, clip ou shows), seriam capazes de perfazer a quase totalidade dos jovens que consomem rock no Brasil⁴⁸.

Embora consideremos inconsistente esse argumento, pois não é citado qualquer dado quanto a vendagem, frequência de público ou audiência que o sustente, o mais importante é o fato da escolha ser sustentada no sucesso das bandas entre os jovens. A hierarquia estética cede lugar aqui à do consumo.

Retomando o aspecto da descrença no cotidiano, uma das letras utilizadas para mostrar isso é “O Beco” dos Paralamas do Sucesso. Cita-se o seguinte trecho:

No beco escuro explode a violência
Eu tava acordado
Ruínas de igreja, seitas sem nome
Paixão, insônia, doença, liberdade vigiada

No beco escuro explode a violência
No meio da madrugada
Com amor, com ódio, urgência
Ou como se eu não fosse nada

Mas nada perturba o meu sono pesado
Nada levanta aquele corpo jogado
Nada atrapalha aquele bar ali na esquina
Aquele fila de cinema
Nada mais me deixa chocado⁴⁹

Dele, diz-se que *“nota-se uma incapacidade de reagir e uma certa indiferença em relação à violência que aparece como um elemento perfeitamente inserido no cotidiano*

⁴⁸ GUERREIRO, Almerinda de Sales. Op. cit., p. 146.

⁴⁹ Paralamas do Sucesso. O Beco (Herbert Vianna). *Bora Bora*, EMI, 1988.

dos rockers”⁵⁰. De fato a indiferença quanto à violência urbana é algo marcante nos versos, mas daí a dizer que a violência está “perfeitamente inserida” no cotidiano dos jovens há uma certa distância. Além disso, o fato de escrever/escutar estes versos não significa compactuar com tal situação. Uma dimensão não explorada pela autora é a das canções enquanto meios de denúncia da situação social. Talvez por que esses jovens e suas produções tão “umbilicais”, não sejam capazes disso. Mas o fato é que em “O Beco”, Herbert Vianna, ao identificar a indiferença quanto a violência, critica a passividade das pessoas, fazendo de seus versos veículo de denúncia da mesma maneira como já havia feito em “Alagados”⁵¹ e “Bora Bora”. Nesta inclusive, escreve e canta na primeira pessoa: “*Eu vou lutar, eu vou lutar / Eu sou Maguila, eu não sou Tyson*”⁵², em referência ao ex-pedreiro Adilson Rodrigues que se tornou o principal boxer brasileiro nos anos 1980.

Preocupada apenas com o mais explícito nas letras, Almerinda Guerreiro identifica nos versos de “Azul e Amarelo” de Cazuzza, ícone da geração, um forte desejo de fantasia e escape da realidade. Este desejo, em sua ótica, é marcante nessa juventude que tem no cinema uma importante referência, por ser a sétima arte um campo profícuo de materialização de desejos⁵³. Nesta letra, Cazuzza, em parceria com Lobão, escreve:

Anjo bom, anjo mau
 Anjos existem, e são meus inimigos
 E são amigos meus
 E as fadas, as fadas também existem
 E são minhas namoradas, me beijam pela manhã
 Gnomos existem e são minha escolta

⁵⁰ GUERREIRO, Almerinda de Sales. Op. cit., p. 89.

⁵¹ “Todo dia o sol da manhã / Vem e lhes desafia / Traz o sonho pro mundo / Quem já não queria / Palafitas, trapiches, farrapos / Filhos da mesma agonia // E a cidade que tem braços abertos num cartão postal / Com os punhos fechados na vida real / Lhes nega oportunidades / Mostra a face dura do mal”. Paralamas do Sucesso. Alagados (Herbert Vianna / Bi Ribeiro / João Barone). *Selvagem?*, EMI, 1985.

⁵² Paralamas do Sucesso. Bora Bora (Herbert Vianna). *Bora Bora*, EMI, 1988.

⁵³ GUERREIRO, Almerinda de Sales. Op. cit., p. 92.

Anjos, gnomos, amigos
Tudo é possível⁵⁴

Assim como na análise de “O Beco”, o tema identificado é bem explícito. Mas se analisado à luz do contexto em que Cazuza compôs a canção, ganham um sentido mais complexo do que um simples desejo de fantasiar a realidade. Parte do último disco do cantor, *Burguesia* (1989), “Azul e Amarelo” foi escrita durante seu último ano de vida, com a saúde já bastante debilitada pelo HIV. Em um trecho que Almerinda Guerreiro não cita, diz:

Senhores deuses me protejam
De tanta mágoa
Estou pronto pra ir ao teu encontro
Mas não quero, não vou, não quero
Não quero, não vou, não quero

Eu estou de azul e amarelo
Azul e amarelo.

Ou seja, antes de ser uma letra sobre a fantasia, “Azul e Amarelo” trata do sentimento de Cazuza diante da morte, cada vez mais iminente para ele (que havia “visto a cara da morte e ela estava viva”, como canta em “Boas Novas”⁵⁵), e a fantasia é um escape de sua realidade, que cada vez mais se confunde com a morte, e não de uma realidade qualquer. Por isso, a fantasia, enquanto um dos elementos da deambulação/descompromisso dessa geração precisa ser referenciada. Se, de fato, o dado da deambulação é marcante nas canções do período, ela é muito mais fruto de um viver com mais leveza as angústias do mundo, de uma forma que não aniquile o prazer, do que uma despreocupação total com elas. Prazer que é, ao mesmo tempo, antídoto à monotonia do cotidiano e fonte de reenergização para enfrentá-lo.

⁵⁴ Cazuza. Azul e a Amarelo (Cazuza / Lobão / Cartola). *Burguesia*, Polygram, 1989.

⁵⁵ “Senhoras e senhores / Trago boas novas / Eu via a cara da morte / E ela estava viva / Eu via a cara da morte e ela estava viva – viva!”. Cazuza. Boas Novas (Cazuza). *Ideologia*, Polygram, 1988.

O desejo de “viagem”, geográfica e/ou sensorial, identificada pela autora aponta para isso. Porém, ela prefere vê-lo como um fim em si mesmo⁵⁶. Opção válida, se contextualizada. Pois a mesma geração que cantou “De Repente Califórnia” de Lulu Santos⁵⁷ também cantou “*Pois alimento pra cabeça nunca vai matar a fome de ninguém*” com a Legião Urbana em “Conexão Amazônica”⁵⁸, ficando a pergunta: teriam sido os mesmos jovens?

Por isso, entendemos que as representações nas quais Almerinda Guerreiro sustenta sua leitura de desesperança e despreocupação em relação ao cotidiano urbano precisam ser melhor contextualizadas. Nelas também é possível perceber que quem as produziu enquanto artistas e com elas compactuou enquanto público, ao mesmo tempo em que viveu essa vida urbana, também a questionava. Uma tarefa ainda a se realizar é delinear melhor as fronteiras entre os grupos juvenis e os percursos dos jovens ao transitarem por eles, estando isso implicado numa análise mais particular das concepções de mundo tanto de artistas quanto de seus respectivos públicos. Isso pode levar à conclusão que de fato as fronteiras não existem (hipótese de difícil comprovação no nosso entender), mas se não for feito, continuaremos a conjecturar sobre os jovens do período.

Sobre a referência ao cinema, ao invés de entendermos que “*ao perceber a vida como cinema os membros da tribo se colocam como personagens de um roteiro já dado*”⁵⁹ de uma vida estetizada e previsível cantada pela Legião Urbana em “Baader-Meinhoff Blues” (são citados os versos “*A violência é tão fascinante / e nossas vidas são tão normais /*

⁵⁶ GUERREIRO, Almerinda de Sales. Op. cit., p. 96-98.

⁵⁷ “*Garota eu vou pra Califórnia / Viver a vida sobre as ondas / Vou ser artista de cinema / O meu destino é ser star / O vento beija meus cabelos, as ondas lambem minhas pernas / o sol abraça o meu corpo, meu coração canta feliz*”. Lulu Santos. De Repente Califórnia (Lulu Santos / Nelson Motta). *Tempos Modernos*, WEA, 1982.

⁵⁸ Legião Urbana. Conexão Amazônica (Renato Russo). *Que País é Este. 1978-1987*, EMI, 1987.

⁵⁹ GUERREIRO, Almerinda de Sales. Op. cit., p. 93.

você passa de noite e sempre vê apartamento acesos / Tudo parece ser tão real / Mas você viu esse filme também”), de um lado o cinema aparece nas letras enquanto umas das muitas referências desses jovens, uma linguagem diretamente ligada ao desenvolvimento tecnológico e urbano (tal qual o *rock*) já integrada ao cotidiano deles, conforme ela mesma aponta. De outro, a vida não é para eles apenas um cinema, com seus filmes de roteiros acabados. No caso da Legião Urbana é ainda mais complicado tal afirmação, pois em “Tempo Perdido”, como a própria autora ressalta, chama-se a juventude a continuar a seguir, agindo no seu próprio tempo.

A reivindicação de um espaço social para o jovem é um dos elementos em torno dos quais se orienta uma identidade jovem. A esse respeito é muito interessante quando a autora cita “Tempo Perdido” e diz que na canção *“novamente a questão da presentificação se manifesta, a partir da construção de um tempo subjetivo, diferente do tempo social”* mas ao completar que ele *“traz um caráter simultaneamente efêmero e infinito, cujo transcorrer não implica em objetivação”*⁶⁰, mais uma vez deixa-se levar pela idéia de desilusão.

Retomemos a letra:

Todos os dias quando acordo
 Não tenho mais o tempo que passou
 Mas tenho muito tempo
 Temos todo o tempo do mundo

Todos os dias, antes de dormir
 Lembro e esqueço como foi o dia
 Sempre em frente
 Não temos tempo a perder

Nosso suor sagrado,
 É bem mais belo que esse sangue amargo
 E tão sério e selvagem

Veja o sol dessa manhã tão cinza
 A tempestade que chega é da cor dos seus olhos castanhos
 Então me abraça forte

⁶⁰ Ibidem , p. 103.

E diz mais uma vez que já estamos distantes de tudo

Temos nosso próprio tempo
Temos nosso próprio tempo

Não tenho medo do escuro
Mas deixe as luzes acesas, agora

O que foi escondido é o que se escondeu
E o que foi prometido, ninguém prometeu
Nem foi tempo perdido
Somos tão jovens, tão jovens⁶¹

A letra chama os jovens para uma valorização do presente, enquanto o seu tempo da existência e da ação, sendo a partir dele que se segue em frente. Com muito tempo pela frente, por serem tão jovens, autor e público não devem olhar para o passado com pesar, resignação ou descrédito, pois mais importante do que o que se passou é o que se faz. Além disso, os jovens têm um tempo particular, articulado ao “tempo social”, mas não necessariamente submetido a ele.

Tal idéia é ainda mais forte no *videclip* da canção. Enquanto a banda executa a canção são apresentadas imagens de vários ícones jovens feitas pouco antes deles se tornarem famosos (John Lennon, Sid Vicious, Brian Jones, Janis Joplin, entre outros, ídolos que, na maioria, morreram jovens), como se dissessem que os ícones já deram sua contribuição e não podem mais fazer nada por ninguém. Embora ressalte o presente, o verso “temos nosso próprio tempo” não despreza o futuro, pois remete à necessidade de seguir em frente. E quem acredita no futuro não está desiludido. Além disso, o viver não está aqui sob o signo do descompromisso. O presente não é valorizado enquanto um fim em si mesmo. A afirmação de um tempo próprio para o jovem e para a juventude dos anos 1980 como um todo insere-se num contexto amplo de auto afirmação. Um contexto de afirmação de limites

⁶¹ Legião Urbana. Tempo Perdido (Renato Russo). *Dois*, EMI, 1986.

específicos, de desejos próprios, de verdades “jovens”, de um espaço tipicamente jovem no seio da vida social.

Embora não seja possível dizer que toda a juventude do período tenha tido essa preocupação, pode-se inferir que foi de uma parcela significativa, que, como já dissemos, ainda precisa ser melhor delineada. Renato Russo foi, nesse contexto, seu porta-voz e “Tempo Perdido”, uma representação exemplar.

Lida sob a ótica da desilusão, a identidade dos jovens da década de 80 que Almerinda Guerreiro vê nas canções é, em síntese, hiperfragmentada e não reflexiva, ou seja, os jovens não têm clareza das razões pelas quais estão juntos e identificam-se uns com os outros e não vêem motivos para se apegarem às relações pessoais que estabelecem de modo a dar-lhes um lugar privilegiado em suas vivências.

Vê-se então construída uma identidade claramente fragmentada e não reflexiva, resultante da velocidade do dia-a-dia e multiplicidade de informações que parecem fornecer os contornos de um determinado estilo de vida cuja superficialidade e a leitura imagética são as principais características⁶².

Uma canção do período que sintetiza essa identidade é “Uniformes”, da banda Kid Abelha. Para a autora, na letra é possível ver isso com clareza e são citados os seguintes trechos:

Eu ouço sempre os mesmos discos
Repenso as mesmas idéias
 O mundo é muito simples
 Bobagens não me afligem

Você se cansa do meu modelo
 Mas, juro eu não tenho culpa
Eu sou mais um no bando
Repito o que eu escuto
 E eu não te entendo bem

E quantos uniformes ainda vou usar
E quantas frases feitas vão me explicar

⁶² Ibidem, p. 116.

Será que um dia a gente vai se encontrar?
[...]

A minha dança, o meu estilo
E pouco mais me importa
[...]

Os heróis na minha blusa
Não são os que você usa
E eu não te entendo bem⁶³. (Grifos nossos)

Em outra canção da Legião Urbana, “Quase sem Querer”, estaria o indivíduo característico dessa “tribo urbana”, “*um ser em constante ebulição e, francamente, indeterminado, instável e sofredor*”⁶⁴:

Tenho andado distraído, impaciente e indeciso
E ainda estou confuso
Só que agora é diferente
Estou tão tranquilo e tão contente

Quantas chances desperdicei
Quando o que eu mais queria
Era mostrar pra todo mundo
Que eu não precisava provar nada pra ninguém

Me fiz em mil pedaços pra você juntar
E queria sempre achar explicação pro que eu sentia
Como um anjo caído
Fiz questão de esquecer
Que mentir pra si mesmo é sempre a pior mentira
Mas, não sou mais tão criança a ponto de saber tudo

Já não me preocupo se eu não sei porque
Às vezes, o que eu vejo, quase ninguém vê
E eu sei que você sabe, quase sem querer
Que eu vejo o mesmo que você

Tão correto e tão bonito
O infinito é realmente um dos deuses mais lindos
Sei que às vezes uso, palavras repetidas
Mas, quais sãs as palavras que nunca são ditas?

⁶³ Kid Abelha. Uniformes (Leone / Léo Jaime). *Educação Sentimental*, BMG-Ariola, 1985.

⁶⁴ GUERREIRO, Almerinda de Sales. Op. cit., p. 117.

Me disseram que você
 Estava chorando
 E foi então que eu percebi
 Como te quero tanto

Já não me preocupo se eu não sei porque
 Às vezes, o que eu vejo, quase ninguém vê
 E eu sei que você sabe, quase sem querer
 Que eu vejo o mesmo que você⁶⁵

“Aqui, esse processo ebulitivo de um ser que busca a sua própria silhueta, é marcado por uma introjecção num ego narcísico”⁶⁶. Nesse sentido, a ética social do jovem representado nas canções (e, por consequência daqueles que as apreciam) é uma ética individualista, assentada na descrença nas relações sociais e perspectivas de melhora. No entanto, uma análise de “Quase sem Querer” no contexto do disco em que está registrada e da própria obra da Legião Urbana na década de 1980, nos da margem para outra análise.

O título do disco, *Dois*, além de alusão ao fato de ser o segundo disco da banda, também é referência a uma preocupação maior com o “nós” do que com o “eu”. Este “nós”, é passível que se argumente, não estaria submetido ao eu, na medida em que no encarte do disco há uma foto na qual um casal está de costas a contemplar o horizonte, casal que, ao dar as costas ao observador, vira as costas também ao mundo social, privilegiando o seu universo particular? Em nossa visão, não. Conforme analisaremos no próximo capítulo, *Dois* marca uma virada conceitual de busca de uma ética individual que dê sustentação a uma ética social, que ficará explícita em *As Quatro Estações*, particularmente no refrão de “Pais e Filhos”: é preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã, porque, se você parar pra pensar, na verdade não há. A introjecção do jovem em “Quase sem Querer” é a de quem “procura se achar”, angustiado pela dúvida da possibilidade de vir a se encontrar, para não

⁶⁵ Legião Urbana. Quase sem Querer. (Renato Russo). *Dois*, EMI, 1986.

⁶⁶ GUERREIRO, Almerinda de Sales. Op. cit., p. 118.

estar mais confuso em relação ao seu papel social, e não expressão de uma recusa em relação à sociedade.

Por essas razões, não concordamos com a idéia de que a Legião Urbana canta a desilusão e a descrença de uma geração, que também é defendida por Cristiano Escobar Maia em *A Nossa Geração Perdida*⁶⁷. O autor, um jornalista entusiasta das teorias pós-modernas, em especial dos escritos do filósofo francês Jean Baudrillard, analisa a obra da Legião Urbana como sendo composta por canções que “refletem” a desesperança da juventude dos anos 80 frente às questões e utopias desta década, completando que “*a ética do Legião é a da descrença. Ética que duvida das soluções*”⁶⁸. Embora tenha o mérito de ser o primeiro livro de origem acadêmica dedicado especificamente à análise da produção da banda e das relações entre as letras e seu contexto (trabalho apresentado para obtenção do diploma de jornalismo na UNIVALI – Universidade do Vale do Itajaí-SC), *A Nossa Geração Perdida* fica muito preso à tentativa de comprovar que Renato Russo foi poeta de uma geração perdida, tentando adequar suas canções aos pressupostos teóricos do autor. Assim, suas análises acabam por ser muito superficiais e, em alguns pontos, contraditória. Para ele, por exemplo, “*arte é simplesmente arte. A beleza é beleza e pronto*” e, portanto, a música de Renato Russo “*não revela nada, nem é história. Não pergunta, e tampouco quer ser cultura. Não tem categoria*”⁶⁹. A música não revela nada? Não é história? Não tem categoria? Então, como é que ela pode ter uma ética? Como é possível que ela esteja relacionada a algum contexto? Cristiano Escobar Maia não se dá conta dessas e de outras tantas contradições, comprometendo em muito sua análise.

⁶⁷ MAIA, Cristiano Escobar. *A Nossa Geração Perdida*. Itajaí-SC: Ed. da UNIVALI, 2000.

⁶⁸ Ibidem, p. 76-77.

⁶⁹ Ibidem, p. 92 e 93-94.

As canções da Legião Urbana, contraditoriamente, são classificadas em 5 categorias: “*Pós-punks (de entonação rápida, quase ao estilo dos ingleses do Sex Pistols, pais do Punk), Neo-barrocas (ricas em formas), Melancólicas (pessimistas), Épicas (relatos de tragédias cotidianas) e Inquietas (a busca dos malditos pelos quatro cantos do mundo)*”⁷⁰, sem que haja, no entanto, maiores conseqüências dessa classificação (as letras não são analisadas tendo-a como referencial) da mesma maneira como não há outras informações que ajudem a caracterizar cada categoria.

Em sua análise, a sociedade brasileira dos anos 1980 em diante, à luz do advento da pós-modernidade/pós-utopia no mundo ocidental⁷¹, passa a ver com maior nitidez as massas, alijadas do poder por tanto tempo e desconsiderada nos “*devaneios utópicos de intelectuais tanto de esquerda quanto de direita*”⁷². Um desses “agrupamentos sem forma”⁷³ é a juventude. Juventude passiva, e por isso mesmo poderosa, por ser detentora da “*passividade destruidora de certezas e planos. A passividade da massa que se move por inércia contagiando a tudo e a todos. Nada passa*”⁷⁴.

Aqui as concepções de Jean Baudrillard se fazem presentes. Em sua obra *À Sombra das Maiorias Silenciosas*, vê nas massas um poder advindo de sua passividade em relação à esfera social. “*Um conjunto no vácuo de partículas individuais, de resíduos do*

⁷⁰ Ibidem, p. 21. É imprescindível ressaltar que os ingleses da banda Sex Pistol, embora tenham sido um dos ícones do *punk*, não foram seus pais, se é que seja possível designar a paternidade do movimento a alguém. Para ficarmos restritos ao *punk rock*, nada nada já haviam antes do Sex Pistol nomes como Ramones, Iggy Pop, New York Dolls e Patti Smith, todos nos EUA, fazendo música dentro da estética que posteriormente seria classificada como *punk rock*. Sobre as origens e percursos do *punk rock* nos EUA e a Inglaterra ver *Mate-me por Favor*. Uma história sem censura do *punk* (Porto Alegre: L&PM, 1997), coletânea de entrevistas realizadas e organizadas por Legs McNeill e Gillian McCain.

⁷¹ Ao contrário de Christian Vargas, Cristiano Escobar maio não distingue os dois termos, usando-os em diversas oportunidades como sinônimos.

⁷² MAIA, Cristiano Escobar. Op. cit., p. 30.

⁷³ “*As massas, é bom que se diga, não são mais massa. Não são mais instância que se encaixa com conceitos como classe e povo. Não são mais sujeito, nunca foram, nem da história, nem do produtivismo marxista*”(Ibidem, p. 40).

⁷⁴ Ibidem, p. 30.

social e de impulsos indiretos"⁷⁵, perceptíveis somente em sua "forma amorfa" (pois ela, enquanto elaboração teórica, é "*justamente um contra-senso – é procurar um sentido no que não o tem*"⁷⁶), a massa é para Baudrillard de um potencial implosivo, e não construtivo como acreditaram os teóricos do marxismo e sua crença na massa proletária, outro contra-senso:

Diz-se: "a massa de trabalhadores". Mas a massa nunca é de trabalhadores, nem de qualquer outro sujeito ou objeto social. As "massas camponesas" de outrora não eram exatamente massas: só se comportam como massa aqueles que estão liberados de suas obrigações simbólicas, 'anulados'(presos nas infinitas "redes") e destinados a serem apenas o inumerável terminal dos mesmos modelos, que não chegam a integrá-los e que finalmente só os apresentam como resíduos estatísticos. A massa é sem atributos, sem predicação, sem qualificação, sem referência. Ai está sua definição, ou sua indefinição radical. Ela não tem "realidade" sociológica. Ela não tem nada a ver com alguma população real, com algum corpo, com algum agregado social específico. Qualquer tentativa de qualificá-la é somente um esforço para transferi-la para a sociologia e arrancá-la dessa indistinção que não é sequer a da equivalência (soma ilimitada de indivíduos equivalentes: 1+1+1+1 – tal é a definição sociológica), mas a do neutro, isto é, nem um nem outro (ne-uter)⁷⁷.

Enquanto algo amorfo, conceitualmente inapreensível e sem lugar definido no social e no histórico, a massa é vista como uma espécie de "buraco negro" que absorve todas as forças de compreensão e manipulação que lhes são dirigidas, repercutindo vozes incompreensíveis, um silêncio. Todos os sentidos que lhes são atribuídos caem num abismo, que o conhecimento em sua vontade de a tudo explicar reluta em reconhecer a existência. Os sentidos podem se aplicar perfeitamente a outros objetos, não às massas, da qual nem mesmo aqueles que querem enfrentá-la conseguem escapar:

nós somos apenas episodicamente condutores do sentido, no essencial e em profundidade nós nos comportamos como massa, vivendo a maior parte do tempo num modo pânico ou aleatório, aquém ou além do sentido"⁷⁸

⁷⁵ BAUDRILLARD, Jean. *À Sombra das Maiorias Silenciosas*. O fim do social e o surgimento das massas. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 10.

⁷⁶ Ibidem, p. 11.

⁷⁷ Ibidem, p. 11-12.

⁷⁸ Ibidem, p. 16.

Essa certeza de incompreensão é a única resposta à qual Baudrillard consegue chegar para uma questão do seu ponto de vista fundamental:

por que após inúmeras revoluções e um século ou dois de aprendizagem política, apesar dos jornais, dos sindicatos, dos partidos, dos intelectuais e de todas as energias postas a educar e a mobilizar o povo, por que ainda se encontram (e se encontrará mesmo em dez ou vinte anos) mil pessoas para se mobilizar e vinte milhões para ficar "passivas"?"⁷⁹.

É a partir desse mar de indefinições que Cristiano Escobar Maia lê a juventude dos anos 80, juventude nascida nas “cinzas megalópoles”, que Renato Russo é ícone, poeta, profeta e ideólogo:

As brincadeiras nos campo da pós-modernidade revelam uma nova e surpreendente realidade. O meio importa mais do que a mensagem. Ou ainda, como profetizou McLuhan "o meio é a mensagem". Renato Russo, polêmico vocalista e principal letrista do Legião Urbana – precursor da geração rock'n'roll, de Brasília – sabia disso muito bem⁸⁰.

Para essa massa identificada com o jovem (Baudrillard não havia dito que ela não suporta adjetivos?) que vive quase num mundo paralelo, visto que apenas o da cultura estabelecida é reconhecido, numa temporalidade onde apenas o presente é importante e a fragmentação é total, a música ganha contornos especiais:

Obras musicais constroem mundos paralelos e imaginam inventar o universo total em partículas que se chocam; em pedacinhos sonoros que cortam e fazem sangrar os ouvidos com os versos nítidos e peculiares. Peculiaridades de um mundo perdido⁸¹.

Se o “meio é mensagem”, se o tempo é o do presente e as ações não querem ir além do raio do cotidiano, o *rock* é visto como o ritmo ideal para as canções professarem sua mensagem:

⁷⁹ Ibidem, p. 17.

⁸⁰ Ibidem, p. 40-41.

⁸¹ Ibidem, p. 44.

*O rock é o ritmo estético da orgia cotidiana. O som, às vezes ensurdecedor, que impressiona e embriaga a massa não-intelectual. É o ritmo estético dos que vivem do outro lado da fronteira da linearidade narrativa. [...] O rock germina nos campos complexos semeados com a eterna dívida misturada ao prazer dionisíaco e a aspereza nietzscheniana. Rock, batalha contra o ascetismo do racionalismo descartiano em um final de século banhado em incertezas, abismos e nevoeiros. No calor dos trópicos, o ritmo nascido na voz de negros padecendo no inferno recriado ao sul dos Estados Unidos, torna-se fértil. Reconstroe-se a cada geração*⁸².

No final do século, sob a névoa da incerteza, a juventude sem referência aglutina-se em torno do *rock*, a “música dos não-intelectuais” (como se fosse proibido àqueles que fazem e/ou escutam-no pensar sobre o mundo no qual vivem):

*[...] escutar rock serve de ponto de ligação. Ponto de encontro da juventude perdida. "Uma música de jovens para jovens", crê Renato Russo. A musicalidade incorporada ao rock abusa da complexidade. A canção do não conformismo dos não-intelectuais eleva aos quatro ventos a bandeira fecunda da reprodução do mundo. Espalha o esperma da diversidade. Grávida de novos tempos, febril, dá à luz [sic] a processos atemporais e não lineares de ritmos incultos da massa humana perdida no universo pós-utópicas [sic]*⁸³.

Enfim, Renato Russo é alçado ao posto de alguém que, fazendo parte dessa juventude, conseguiu olhá-la de fora, detectar seus desejos e formular, em suas canções uma voz para essa “maioria silenciosa”. A voz da desesperança e da desilusão. Pensado isso, Cristiano Escobar Maia vai às letras procurando comprovações para suas análises. Assim, em “O Reggae”, *“Renato Russo canta a incerteza de uma juventude fora do compasso tradicional. Não há possibilidades”*⁸⁴. Vejamos a letra.

Ainda me lembro aos três anos de idade
 Meu primeiro contato com as grades
 Meu primeiro dia na escola
 Como eu senti vontade de ir embora
 [...]

⁸² Ibidem, p. 139-140.

⁸³ Ibidem, p. 144.

⁸⁴ Ibidem, p. 45.

Fazia tudo que eles quisessem
Acreditavam em tudo o que me dissessem
Me pediram para ter paciência
Falhei
Gritaram: - Cresça e apareça!
Cresci e apareci e não vi nada
Apreendi o que era certo com a pessoa errada
 Mas mesmo assim, vou ver se tiro o melhor pra mim

[...]
 Tiram todas as minhas armas,
 Como posso me defender?
 Vocês venceram essa batalha,
 Quanto à guerra vamos ver⁸⁵.

Os trechos em destaque foram os utilizados por Cristiano Escobar Maia para comprovar sua leitura. Lidos em separado podem oferecer material para uma interpretação desesperançada. Porém, no conjunto não. “O Reggae” trata de um jovem que cresceu sob o jugo dos adultos e acreditando em coisas inexistentes. Ao se dar conta disso, fica atordoado, sem saber bem como agir. Será isso suficiente para acreditar na inexistência de possibilidades? Os versos finais dão a resposta: vocês (os adultos) venceram essa “batalha”, mas nada está perdido, pois a “guerra” ainda não terminou. Até lá, “vamos ver”. Além disso, como discutiremos no capítulo posterior, a confusão é uma marca de todo o disco *Legião Urbana*.

O autor encontra comprovações também em “A Dança” do mesmo disco. Em dois versos, “que se dane o futuro” e “com ódio de verdade”, aproxima Renato Russo da presentividade de Maffesoli e da massa insossa de Baudrillard, respectivamente⁸⁶. Na letra, no entanto, critica-se a falta de preocupação com futuro de alguns jovens e a maneira como eles copiavam comportamento de maneira acrítica:

⁸⁵ Legião Urbana. O Reggae (Renato Russo / Renato Rocha / Marcelo Bonfá). *Legião Urbana*, EMI, 1985.

⁸⁶ MAIA, Cristiano Escobar. Op. cit., p. 57-58, notas 2 e 3.

Não sei o que é direito
 Só vejo preconceito
 E a sua roupa nova
 É só uma roupa nova

Você com suas idéias
 E a sua rebeldia
 Tratando as meninas
 Como se fossem lixo

Você é tão moderno
 Se acha tão esperto
 Mas é igual a seus pais
 É só questão de idade
 Tanto fez tanto faz

Você com suas drogas
 E as suas teorias
 E a sua rebeldia
 E a sua solidão

Vive com seus excessos
 Mas não tem mais dinheiro
 Pra comprar outra fuga
 Sair de casa então

Então é outra sexta-feira
 Que se dane o futuro
 Você tem a vida inteira

Você é tão esperto
 Você está tão certo
 Mas você nunca dançou
 Com ódio de verdade⁸⁷.

Vista a partir das referências biográficas de Renato Russo, o alvo de suas críticas são os *playboys* brasilienses com quem tanto travou embates enquanto *punk* em Brasília⁸⁸. Mas aqui, mesmo sem saber disso, é nítido que ele se assume enquanto crítico de determinadas posturas, do tratar as “meninas” como lixo à fuga por meio das drogas. Por isso,

⁸⁷ “A Dança” (Renato Russo / Marcelo Bonfá / Dado Villa-Lobos). *Legião Urbana*, EMI, 1985.

⁸⁸ Alguns dos enfrentamentos entre o grupo de Renato em Brasília, a “Turma”, e os *playboys* da capital federal são contados em por Paulo Marchetti em *O Diário da Turma 1976-1986. A história do rock de Brasília* (São Paulo: Conrad, 2001).

o “que se dane o futuro” é referência a uma determinada postura que o tempo mostrará errada (Você é tão moderno / Se acha tão esperto / Mas é igual a seus pais / É só questão de idade).

Esta prática de Cristiano Escobar Maia continua pelo livro, mas a abandonamos aqui. Importante agora é tentar matizar uma outra questão: de onde vem essa leitura das composições da Legião Urbana enquanto expressão de desilusão e desesperança de uma geração?

Em primeiro lugar, de uma análise onde seu contexto de produção assume um papel secundário, quando não é totalmente desconsiderado. No próximo capítulo procuraremos mostrar de que maneira os integrantes da banda, e Renato Russo em particular, mudaram sua perspectiva estética entre o momento no qual eram adolescentes em Brasília e a consagração enquanto ídolos do *rock*. No âmbito da sociedade de massas e sua fragmentação, com a produção artística circulando mediada pela indústria cultural, se buscamos o sentido expresso pelas obras, não podemos perder a dimensão do momento em que elas foram produzidas e de qual lugar fala quem as produziu. No momento da recepção, ele pode até vir a perder a significação presente no ato da criação, mas não é da recepção que tratam os autores aqui debatidos.

Outra origem para a leitura que aqui contestamos, é a tentativa de aplicar um dado referencial teórico para análise de um objeto não numa perspectiva analítico-crítica mas mecânica, na qual o objeto é até mesmo “aparado” ou “complementado” para que caiba na forma escolhida. Tão perigoso quanto tomar a obra como detentora de uma verdade única e inquestionável, atribuída por seu autor, é fazê-la “falar” por meio de uma teoria prévia.

Uma terceira razão que identificamos é uma leitura empobrecida do que vem a ser a pós-modernidade. Embora o debate seja acirrado e pantanoso, pudemos apreender que é uma visão simplista identificá-la somente com a desesperança, a desconstrução e a desilusão. Sem fazer apologia do pós-modernismo, concordamos com Andreas Huyssen na necessidade

da distinção entre um pós-moderno afirmativo e outro crítico. Esse é apenas um dos muitos pontos que ainda precisam ser discutidos quanto à pós-modernidade.

Nosso intuito aqui não foi definir a obra da Legião Urbana como moderna ou pós-moderna. Steven Connor é muito feliz ao dizer que o *rock*, de forma geral, aceita tanto um rótulo quanto outro, mas nenhum lhe cai bem⁸⁹. Ao analisá-lo, entende que suas múltiplas faces formam um paradoxo, pois de um lado ele está plenamente estabelecido no seio da indústria cultural e, no outro, ele “*pode ser considerado a forma cultural pós-moderna mais representativa. Isso porque ele personifica à perfeição o paradoxo central da cultura de massas contemporâneas: o seu alcance e influência globais unificadores, de um lado, combinados com a tolerância e criação de pluralidades de estilos, de mídia e identidades étnicas, do outro*”⁹⁰. Pensado apenas no espectro da polaridade modernidade/pós-modernidade, esse paradoxo não se resolve. É impossível aprisionar o *rock*, e a cultura de massas da qual é expressiva manifestação, em um ou outro conceito. As conotações de moderno ou pós-moderno só lhes são compatíveis em análises localizadas

*Porque, afinal, o dominante na cultura contemporânea é a projeção de um universo de múltiplas diferenças. Se a indústria do rock exige um produto estável e reprodutível, também é verdade que ela depende da invasão periódica da diferença e da inovação. Com efeito, essa indústria é talvez o melhor exemplo do processo mediante o qual a cultura capitalista contemporânea promove ou multiplica a diferença no interesse da manutenção de sua estrutura de lucros. Se há um dominante no rock contemporâneo, trata-se do domínio da múltipla marginalidade*⁹¹.

Ao não vermos Renato Russo e a Legião Urbana como desesperançados, não estamos lhe reivindicando um caráter moderno. Buscamos apenas mostrar que as mensagens contidas em suas canções devem ser entendidas à luz do contexto no qual foram produzidas. Assim, é possível entender que as canções, produzidas a partir da experiência dos integrantes

⁸⁹ CONNOR, Steven. Op. cit., p. 153.

⁹⁰ Ibidem, p. 151.

⁹¹ Ibidem, p. 153.

e de suas leituras sobre algumas questões contemporâneas, formularam um desejo de futuro visto como consequência do presente.

CAPÍTULO III

AS QUATRO ESTAÇÕES DA LEGIÃO URBANA

Renato Russo¹ desponta para o cenário da música no âmbito nacional em 1985, ano do lançamento do primeiro álbum da Legião Urbana, banda na qual era vocalista e letrista. Sua trajetória como cantor e compositor, porém, começa no ano de 1978, quando aos 18 anos cria, juntamente com Felipe (Fê) Lemos (filho de professor universitário) e André Pretórius (filho do embaixador da África do Sul), a banda Aborto Elétrico, em Brasília. Naquele momento, a cidade vivenciava um processo de nascimento e efervescência de uma cultura jovem que tinha à frente filhos da classe média inspirados pelo lema *punk* "do-it-yourself" ou "faça você mesmo".

Enquanto uma cidade criada para ser fundamentalmente administrativa, Brasília tem na sociabilidade um problema crônico. Em estudo publicado no final dos anos 60, José Pastore já ressaltava que *"uma das queixas mais frequentes em Brasília refere-se à falta de oportunidades para lazer. Sendo uma cidade nova, Brasília parece ter negligenciado até o momento o desenvolvimento das condições de lazer"*². E a existência de opções de lazer é fator fundamental para criação de laços de sociabilidade numa cidade cuja população tem tantos imigrantes como Brasília.

Esta carência de opções de lazer também foi sentida pelos filhos da classe média na segunda metade dos anos 70, Renato Russo entre eles, que não tinham muita

¹ Renato Manfredini Junior, seu nome de batismo, era carioca, filho de economista do Banco do Brasil e professora de inglês, e chegou a Brasília em 1973, aos 13 anos.

² PASTORE, José. *Brasília: A cidade e o homem*. São Paulo: Nacional/Edusp, 1969, p. 66.

afeição a opções como sessões cinematográficas promovidas pelas embaixadas ou outros eventos "cultos".

*A gente fazia rock por necessidade lá. Além de ser uma necessidade de você ir contra o tédio da cidade, é uma necessidade física mesmo, de você se expressar. Ao passo que, se eu estivesse aqui no Rio, ia à praia, ia comer um sanduíche natural, e não teria tanta necessidade assim*³.

Além disso, esses jovens não se identificavam com a música nacional produzida naquele momento. Herbert Vianna da banda Paralamas do Sucesso, contemporâneo de Renato em Brasília e outro desses jovens de classe média, dirá posteriormente que *"a MPB não supria as necessidades da geração da Abertura"*⁴, e juntamente com ela a música jovem de então, casos de Rita Lee, Raul Seixas, os mineiros do "Clube da Esquina" (Milton Nascimento, Lô Borges, etc.) e outros mais. Depois se aproximariam bastante, mas em outro contexto.

Antes de ser *punk*, em 1975 Renato é acometido de uma doença chamada epifisiolise, enfermidade de caráter virótico que dissolveu a cartilagem de ligação entre a bacia e seu fêmur esquerdo, sendo necessária uma cirurgia para colocação de três pinos de fixação. Por conta de um erro médico, os pinos não foram colocados adequadamente e uma nova cirurgia foi necessária. *"Passou seis meses de cama, seis meses andando de cadeira de rodas, seis meses se movimentando de muletas, um ano e meio sofrendo"*⁵.

³ ASSAD, Simone (Coord.) *Renato Russo de A a Z*. As idéias do líder da Legião Urbana. Campo Grande(MS): Letra Livre, 2000, p. 41.

⁴ DAPIEVE, Arthur. *BRock*. O rock brasileiro dos anos 80. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996, p. 201.

⁵ DAPIEVE, Arthur. *Renato Russo, o Trovador Solitário*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Prefeitura, 2000, p. 24.

Nesse período de estaleiro, o gosto pela leitura, incentivado desde a infância pelos pais, assim como o hábito de ouvir música, além de serem bastante incrementados, foram passatempos preciosos. Foi em algum momento dessa fase de recuperação que Renato decidiu que assim que pudesse formaria uma banda.

Chegou a criar uma banda fictícia para se distrair no seu quarto de paredes cobertas de fotos, a 42th Street Band, na qual o cantor/alter ego se chamava Eric Russell. Esse sobrenome, compartilhado por um de seus pensadores favoritos, o inglês Bertrand Russell, e sonoramente parecido com duas outras fontes de admiração, o também filósofo Jean-Jacques Rousseau e o pintor primitivista Henri Rousseau, ambos franceses, acabou resultando no 'Russo' que adotaria, alguns poucos anos depois, como sobrenome artístico⁶.

Ao criar o Aborto Elétrico⁷, Renato estava vivendo a "onda *punk*" (tal qual André, Fê e a "Turma da Colina"⁸ em geral), que chegara a Brasília por meio dos primeiros discos de *punk rock* que eram trazidos por pessoas que visitavam os EUA e a Inglaterra, e a opção pelo *rock* de três acordes foi quase automática. O interesse pelo *rock*, no entanto, era anterior. Sua primeira paixão foram os Beatles, depois Elvis Presley, Bob Dylan e até mesmo Emerson, Lake and Palmer, um dos ícone do *rock* progressivo - estilo ao qual o *punk rock* se opôs de maneira mais direta – numa demonstração clara de que o *punk* foi

⁶ Ibidem, p. 25.

⁷ Há duas versões para a escolha do nome da banda. "*Segundo o próprio Renato, Aborto Elétrico era uma referência a um cassete usado pela polícia do Distrito Federal, que, posto em ação para dissolver uma manifestação em 1968, induzira uma jovem grávida ao aborto. Segundo Fê, o nome nascera de um brainstorm em torno do nome de uma banda americana, Electric Flag [Bandeira Elétrica]. Estando os três membros da banda de acordo com a presença da palavra 'elétrico', foram experimentando outras que caíssem bem com ela. Pretorius sugeriu 'aborto', aprovada por aclamação. Aborto Elétrico. [...] De qualquer forma, aquele era adequado a uma banda formada para protestar contra o regime militar*" (DAPIEVE, Arthur. *Renato Russo: Trovador solitário*. Op. cit., p. 36) A banda é considerada a primeira banda *punk* de Brasília.

⁸ A "Turma da Colina" ou "Turma" era composta por filhos de professores universitários, diplomatas, militares, políticos, etc., que, em fins dos anos 70, se reuniam na "Colina", uma mini-quadra dentro da Universidade de Brasília onde moravam os professores, para trocarem informações e material sobre *rock*.

para Renato Russo muito mais um momento do que uma filosofia de vida. Um período importante, mas apenas um momento resultado de um contexto particular:

*[...] passei no vestibular com 17 anos, para Comunicação [na UnB], e consegui me sindicalizar como jornalista antes mesmo de me formar. Cobria a parte de política e todas as minhas ilusões, de querer salvar o mundo, ser o bastião da verdade, acabaram ali. Porque era muita treta, muita enganação, muita coisa por baixo do pano, você escrevia as coisas e o editor não deixava. Fui ficando muito desiludido e isto foi me puxando cada vez mais pro rock, porque os punks estavam falando justamente disso, da hipocrisia. Você faz tudo direitinho, estuda, trabalha e depois vê que é essa corrupção, não só a nível governamental, mas em tudo*⁹.

Os *punks* da Colina eram bem peculiares. Se vestiam como tais, comungavam da atitude, em especial na vontade de chocar (e o nome Aborto Elétrico também tinha essa intenção), mas eram "*punks* de fim-de-semana", como o próprio Renato veio depois definir: "*era uma garotada com muita informação, os pais tinham livros em casa, todo mundo classe média alta e punks nos fins de semana*"¹⁰. Com relação ao *rock*, a maior perspectiva surgida com o *punk* foi poder criar sua banda e fazer música:

*Sempre quis ser igual aos Beatles, ter uma banda, mas achava impossível, porque não sabia tocar nada. Daí, surgiu o punk [...] e pensei: 'Ah, para fazer quatro acordes, até eu'*¹¹.

Essa possibilidade de fazer música independentemente de um virtuosismo musical ou de um apuramento estético, nos moldes apregoados pelo *rock* progressivo e outras vertentes musicais, foi a principal contribuição do *punk rock* para a cultura jovem.

⁹ RUSSO, Renato. Renato Russo. Um guru quase recluso. E suas mensagens nervosas (entrevista a Antonio Carlos Miguel). *Jornal da Tarde*. São Paulo, 29/07/1988, p. 12-A (Divirta-se).

¹⁰ MAIA, Sônia. 1976-1989. Do Aborto Elétrico ao Globo de Ouro. In: *Conversações com Renato Russo*. Campo Grande (MS): Letra Livre, p. 114. (Essa entrevista foi publicada originalmente na revista *Bizz* em abril de 1989).

¹¹ ASSAD, Simone (Coord.). *Renato Russo de A a Z*. As idéias do líder da Legião Urbana. Campo Grande (MS): Letras Livre, 2000, p. 201.

Todavia, não ter tais predicados como condição não significou para as bandas *punks* a produção de músicas simples ou pobres, esteticamente falando, o que é possível verificar sem muito esforço: basta ouvir uma das canções-símbolo do movimento, "Anarchy in the U.K." dos ingleses Sex Pistols.

O Aborto Elétrico nunca chegou a ser um grupo profissional, mas muitas das canções do seu repertório foram posteriormente registradas por outras bandas, em especial a Legião Urbana e o Capital Inicial, do qual Fê Lemos veio a fazer parte. Renato Russo, além de compor, era o baixista e vocalista do "Aborto" e assim foi até fins de 1981, quando rompeu com Fê (que também compunha, além de tocar bateria), saiu da banda e ela começou a acabar. Ico Ouro Preto, guitarrista desde que André Pretorius teve de retornar à África do Sul para cumprir serviço militar em 1980, também saiu da banda logo depois, colocando a pá-de-cal na trajetória do Aborto Elétrico, no início de 1982.

A saída de Renato da banda significou para ele, também, uma mudança em relação ao tipo de música produzida. Como se quisesse romper com os traços do *punk rock*, ele se apresentou em Brasília durante o primeiro semestre de 1982 como "Trovador Solitário" cantando músicas suas ("Eduardo e Mônica" entre elas, um dos maiores sucessos de sua carreira, gravado pela Legião Urbana em 1986) e de outros compositores, onde a influência do *folk rock* de Bob Dylan era explícita. Em lugar da estética urbana, rápida, pesada e agressiva do *punk*, as melodias mais lentas (onde o violão é o instrumento básico) e as letras reflexivas do *folk* e suas ligações com a música *country* norte-americana, que lhe conferiam, portanto, um aspecto mais "rural". Até a gravação de seu primeiro disco em 1984, que também é o primeiro da Legião Urbana, formada em meados de 1982 quando convida o baterista Marcelo Bonfá para criarem uma banda, as composições de Renato cada

vez mais caminham para o diálogo entre várias perspectivas do *rock*, acabando por definir a Legião Urbana como um grupo de *pop-rock*.

Não apenas ele mas também Marcelo Bonfá, Dado Villa-Lobos e Renato Rocha (respectivamente guitarrista e baixista que se juntaram aos dois primeiros, em circunstâncias distintas, para formarem o quarteto que gravou os três primeiros discos da banda - Renato Rocha saiu em 1989, quando o quarto LP estava sendo gravado) fizeram parte da "cena *punk*" de Brasília, significando que os quatro tiveram trajetórias semelhantes. Apesar de Renato Russo, de forma recorrente, ser visto como sinônimo de Legião Urbana, os outros integrantes da banda não foram meros coadjuvantes. As letras das canções, quase na totalidade, foram escritas por Russo mas as músicas e arranjos contaram com ativa participação dos demais na sua elaboração, particularmente Dado e Bonfá.

Dessa maneira, a forma característica das canções do grupo tem a marca de Renato Russo assim como de Bonfá, Dado e Renato Rocha. Se por vezes parecemos abordar em demasia a figura de Russo em detrimento dos demais, isto é uma decorrência do recorte metodológico, que privilegia as letras das canções. Assim, esse maior destaque ao letrista é praticamente impossível de ser evitado. Mas, voltamos a destacar, a Legião Urbana era um grupo e não apenas seu vocalista, como ele mesmo fazia questão de ressaltar:

[...] as pessoas ficam em cima - Rolling Stones/Mick Jagger, RPM/Paulo Ricardo ... E não é Legião/Renato Russo. É Legião. Só que eu falo mais - eu sou muito ambicioso -, dou sempre um jeito de falar a coisa certa na hora exata. As letras só tentam provar que alguma coisa é possível, mas as letras são feitas em cima do que os quatro vivem¹².

¹² ASSAD, Simone (Coord.) Op. cit., p. 153.

Se elementos da trajetória do *punk* ao *pop* já podiam ser detectados no primeiro disco, *Legião Urbana*, lançado pela gravadora “carioca” (inglesa, na verdade) EMI Brasil¹³ em janeiro de 1985, isto só pode ser feito em retrospectiva, pois na época não era possível afirmar com segurança qual seria o caminho trilhado por aqueles jovens do Planalto Central. Até mesmo porque, quem poderia garantir que eles continuariam a seguir algum caminho, gravar um segundo disco? *Legião Urbana* é um álbum “colcha de retalhos”, com estilos e possibilidades múltiplos, às vezes contrastantes:

*A Dança lembra o funk-punk do Gang of Four, Ainda é Cedo tem a melancolia do Joy Division e do primeiro U2. A Legião gravou até um reggae e um punk-básico (mesmo na letra) como Geração Coca-Cola [...]. Não era possível perceber, a partir desse disco de estréia, quais seriam os próximos passos musicais da banda*¹⁴.

Após a experiência *punk* a banda flertava com outras perspectivas estéticas, sendo que a multiplicidade de estilos do primeiro disco em muito estava relacionada ao momento “pós-*punk*”, no qual após o desgaste da perspectiva iconoclasta *punk*, muitos se perguntavam “e agora?”. A primeira canção é “Será”, de Dado, Bonfá e Russo:

Tire suas mãos de mim
Eu não pertencço a você
Não é me dominando assim
Que você vai me entender

Eu posso estar sozinho
Mas eu sei muito bem aonde estou
Você pode até duvidar
Acho que isso não é amor.

¹³ Todos os discos do grupo, e também os dois solos de Renato Russo, foram lançados pela EMI Brasil, que ainda hoje tem na *Legião Urbana* um de seus maiores produtos.

¹⁴ VIANNA, Hermano. Por Enquanto – 1984/1985. In: *Por Enquanto –1984-1995*. (caixa discográfica). Rio de Janeiro: EMI Brasil, 1995.

Será só imaginação?
 Será que nada vai acontecer?
 Será que é tudo isso em vão?
 Será que vamos conseguir vencer?

Nos perderemos entre monstros
 Da nossa própria criação
 Serão noites inteiras
 Talvez por medo da escuridão

Ficaremos acordados
 Imaginando alguma solução
 Pró que esse nosso egoísmo
 Não destrua nosso coração.

Brigar prá quê
 Se é sem querer
 Quem é que vai
 Nos proteger?

Será que vamos ter
 Que responder
 Pelos erros a mais
 Eu e você?

A letra começa com versos de inspiração *punk*, numa espécie “*declaração de princípios punks, autoritária e arrogante, onde o grito de independência pressupõe o corte de todos os laços (afetivo, de qualquer tipo de pertencimento) com o mundo ao redor e com as pessoas que vivem nesse mundo*”¹⁵ (*Não é me dominando assim / Que você vai me entender*). Mas “Será” também é uma canção de amor, tendo inclusive feito sucesso em regravações posteriores num arranjo romântico na voz de Simone e em outro, “pagode-suingue”, do grupo Raça Negra. Nos versos da segunda e sexta estrofes podemos identificar referências a uma relação amorosa em conflito. Porém, aqui as referências *punks* fazem

¹⁵ Ibidem, p. 08.

com que este lado romântico sejam sobrepujados; elas estão também na melodia e no arranjo, no ritmo acelerado marcado pela batida seca da bateria e na utilização apenas dos instrumentos “clássicos” do *punk rock* (baixo, guitarra e bateria). Dessa maneira, em “Será” interpretada pela *Legião Urbana* o que predomina é a representação de uma relação conflituosa com o mundo e não apenas entre duas pessoas.

Outra canção tipicamente *punk* do disco é “Geração Coca-Cola”:

Quando nascemos fomos programados
A receber o que vocês nos empurraram
Com os enlatados dos USA, de 9 às 6.

Desde pequenos nós comemos lixo
Comercial e industrial
Mas agora chegou nossa vez
Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês.

Somos os filhos da revolução
Somos burgueses sem religião
Nós somos o futuro da nação
Geração Coca-Cola.

Depois de vinte anos na escola
Não é difícil aprender
Todas as manhas do jogo sujo
Não é assim que tem que ser?

Vamos fazer nosso dever de casa
E aí então, vocês vão ver
Suas crianças derrubando reis
Fazer comédia no cinema com as suas leis.

Esta foi a primeira letra (e música) composta por Renato Russo e fez parte do repertório do Aborto Elétrico, sendo uma das mais conhecidas da banda. Tal qual em “Será”, o ritmo é acelerado e os versos têm brados juvenis (*Desde pequenos nós comemos lixo / Comercial e industrial / Mas agora chegou nossa vez / Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês*), mas há uma pequena diferença na instrumentação em relação à versão

executada nas apresentações do “Aborto Elétrico” que possui grande significação: há o uso de violões. Conforme já destacamos, o violão é um instrumento básico para o *folk* e durante a sua fase “Trovador Solitário”, Renato Russo elaborou uma versão de “Geração Coca-Cola” em arranjo *folk*, de ritmo bem mais lento¹⁶.

Não se trata apenas de uma opção sem maiores conseqüências. As escolhas estéticas estão diretamente relacionadas com a posição do artista no seu contexto social e concordamos com Gerard Béhague quando afirma que “*essa posição é a que determina as decisões do compositor frente a suas opções artísticas e estilísticas*”¹⁷. Ao adicionar um elemento do *folk* a uma composição *punk* de origem, Renato Russo internaliza em sua obra algo que vivenciava como ser social, no caso o repensar da sua experiência com a “Turma da Colina”, jovens que, como tantos outros, um dia acreditaram na mística da rebeldia juvenil como instrumento de transformação social. É sobre esse repensar, entre outras coisas, a canção que fecha o disco, “Por Enquanto”:

Mudaram as estações e nada mudou
Mas eu sei que alguma coisa aconteceu
Está tudo assim tão diferente

Se lembra quando a gente chegou um dia a acreditar
Que tudo era prá sempre
Sem saber
Que o prá sempre
Sempre acaba?
Mas nada vai conseguir mudar o que ficou
Quando penso em alguém
Só penso em você

¹⁶ Agradeço imensamente a Sérgio Campos pela gentileza de fornecer-me uma cópia dessa versão, conseguida por ele na internet. Tal cópia, ao que tudo indica, foi obtida a partir de uma gravação caseira feita pelo próprio Renato Russo. Em algumas apresentações a Legião Urbana chegou a tocar esta versão *folk*, uma delas em outubro de 1994 no Rio de Janeiro, registrada no CD póstumo *Como é que se Diz Eu te Amo*, de 2001.

¹⁷ BEHAGUE, Gerard. Fundamento Sócio-Cultural da Criação Musical. *Revista da Escola de Música UFBA*, Salvador, Agosto, 1992, p. 07.

E aí então estamos bem

Mesmo com tantos motivos prá deixar tudo como está
 E nem desistir, nem tentar
 Agora tanto faz
 Estamos indo de volta prá casa.

Se “Será” exala rebeldia e energia com seu ritmo acelerado, “Por Enquanto” e sua base de teclados deixa a sensação de resignação e impotência diante dos acontecimentos. Afinal, “mudaram as estações e nada mudou”, apesar de um dia ter se acreditado tanto na possibilidade da mudança. E a impotência diante da constatação do fim dessa esperança parece tamanha que o melhor a fazer é voltar pra casa (*Mesmo com tantos motivos prá deixar tudo como está / E nem desistir, nem tentar / Agora tanto faz / Estamos indo de volta prá casa*).

Algo aconteceu entre o "tire suas mãos de mim" e o "estamos indo de volta pra casa". Então existe uma casa, um local de repouso, uma utopia tranqüila? Que casa é essa, onde ela fica, quem sabe onde ela fica, quem está indo de volta? Esta casa é o "nosso" futuro?¹⁸

Aquele jovem que no início desejava romper com todos os laços agora deseja "voltar pra casa", voltar a um lugar em que possa se sentir tranqüilo, e em se tratando de jovens, implícito ao "voltar pra casa" está retornar ao convívio familiar e aceitar restrições inerentes a este convívio. “Por Enquanto”, então, é uma canção de desesperança, uma dentre tantas canções do poeta do “eterno *no future*”? Não. Primeiramente porque as letras de Renato Russo não expressam essa eterna falta de esperança no futuro. Em segundo lugar, o próprio título da canção, ao denotar uma situação provisória, deixa em suspenso a resposta sobre o fim ou não da esperança de mudança. Voltar pra casa significa também

¹⁸ VIANNA, Hermano. Op.cit.

buscar um lugar em que seja possível refletir sobre os impasses do momento e tentar encontrar soluções.

Pensando também a partir das referências de Renato Russo, os versos finais de “Por Enquanto” remetem a um outro tempo. Entendendo "casa" como um ponto de partida, podemos retomar as influências de Renato pré-*punk*. Já ressaltamos que ser “igual aos *Beatles*” era um sonho de adolescência e que ao romper com o *punk* ele tocou *folk rock* inspirado em Bob Dylan. Dylan e Beatles remetem aos anos 60 e todas as utopias juvenis que marcaram os embates político-comportamentais desse momento no mundo ocidental. Nesse sentido, “voltar para casa” significa também retomar essas referências iniciais que embora não tenham sido abandonadas, perderam espaço para outras (as *punks*) que naquele momento estavam sendo repensadas.

“Por Enquanto”, letra e música, foi composta por Renato Russo em 1984, no segundo semestre, quando a banda já estava no estúdio gravando o disco¹⁹. E este momento da década é marcado por crises. No âmbito da política e da economia interna é o momento da transição do regime militar para o regime civil e de uma recessão econômica resultante da falência do “milagre econômico” brasileiro da década de 1970, além de toda crítica em relação às posturas adotadas pela esquerda durante o período da ditadura; o contexto internacional é marcado pela crise das utopias de superação do regime capitalista, com o início do desmantelamento do império soviético, por um lado, e de outro, a confirmação da hegemonia do modelo neoliberal em contraposição ao modelo

¹⁹ A versão gravada teve uma importante contribuição dos produtores do disco, Mayrton Bahia e José Emílio Rondeau: “*Não tinha introdução, a música era muito mais curta. Ela já entrava (cantando): ‘Mudaram as estações ...’ e eles colocaram todo o instrumental antes*”. (RUSSO, Renato. Entrevista. In: LEONI. *Letra, Música e Outras Conversas*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1995, p. 81).

“social-democrata” e sua promessa de uma sociedade capitalista menos desigual. Enfim, as perspectivas e promessas de uma sociedade melhor, tanto à direita quanto à esquerda, passavam por fortes abalos, gerando uma sensação de “ô que fazer?”, sem que, no entanto, houvesse respostas concretas a esta pergunta. Na busca delas, refletir e repensar o passado foi uma prática bastante usual e “Por Enquanto” foi um desses momentos.

Essa situação de indefinição também estará presente no segundo disco, *Dois*, gravado e lançado em 1986, mas a crença em dias melhores também, assim como o repensar do passado. Além disso, *Dois* marca uma mudança conceitual em relação ao primeiro álbum:

se o disco de 1985 retratava a busca pela ética na esfera pública, o de 1986 voltava sua atenção para a busca pela ética na esfera privada. Na capa [no encarte, na verdade], uma foto em sépia de Ico Ouro Preto deixava claro a que Dois o trabalho se referia: um casal abraçado contemplava o mar, de costas para a câmara²⁰.

Em “Adréia Dória”, Renato escreve:

Ás vezes parecia que, de tanto acreditar
Em tudo que achávamos tão certo,
Teríamos o mundo inteiro e até um pouco mais:
Faríamos florestas no deserto
E diamantes de pedaços de vidro.
[...]

Ás vezes parecia que era só improvisar
E o mundo então seria um livro aberto,
Até chegar o dia em que tentamos ter demais,
Vendendo fácil o que não tinha preço.

Eu sei – é tudo sem sentido
Quero ter alguém com quem conversar,
Alguém que depois não use o que eu disse
Contra mim.

²⁰ DAPIEVE, Arthur. *Renato Russo: O trovador solitário*. Rio de Janeiro: Rioarte/Relume-Dumará, 2000, p. 76.

Aqui, de forma poética, Renato Russo fala da crença de se realizar coisas impossíveis (*Faríamos florestas no deserto / E diamantes de pedaços de vidro*), mais uma vez fazendo referência às utopias das décadas anteriores. Também representa a preocupação com a ética privada, o desejo de ter ao lado alguém que respeite o outro acima de tudo (*Alguém que depois não use o que eu disse / Contra mim*), apesar da confusão geral (*Eu sei – é tudo sem sentido*). Mas antes mesmo de se poder pensar numa resignação em relação ao fracasso dessas utopias e anseios, na canção imediatamente seguinte, “Fábrica”, a crença em dias melhores é reafirmada logo nas primeiras estrofes:

Nosso dia vai chegar
Teremos nossa vez.
Não é pedir demais:
Quero justiça,
[...]

Deve haver algum lugar
Onde o mais forte
Não consegue escravizar
Quem não tem chance.

Poeta do “eterno *no future*”? Renato Russo, em suas letras, recorrentemente, expressou a sua esperança em um futuro mais ameno. Ao invés de desesperança, ao analisarmos de maneira sistemática sua canções na ordem em que foram produzidas, percebemos que nas primeiras, da fase “Aborto Elétrico”, temos uma postura até mesmo ingênua de contestação à ordem (vide “Geração Coca-Cola”); depois um momento de impasse, onde as utopias estão em crise e persiste apenas a esperança de dias melhores, sem no entanto saber como alcançá-los, até chegarmos a um terceiro momento onde propostas para alcançar uma sociedade melhor são formuladas. Nesse sentido, as referências dos anos 60, a partir de *Dois* começam a ser repensadas à luz dos embates dos anos 80, repensar que

tomaria contornos mais nítidos no disco *As Quatro Estações*, de 1989, marco do terceiro momento a que fazemos referência.

Antes, em fins de 1987 a banda lançou o disco *Que País é Este. 1978-1987*, composto basicamente por canções da época do “Aborto Elétrico”. Tal opção de repertório deu-se muito em função do conturbado momento em que o disco foi gravado. Por imposição de contrato, o grupo tinha de lançar um LP até dezembro de 1987. A banda também gostava da idéia de “dar um presente de Natal” aos fãs, e Renato sabia que para uma banda iniciante, como de fato ainda eram, não seria bom negócio (e eles sabiam que suas músicas também faziam parte de um negócio) passar mais de um ano sem lançamentos no mercado. Tinham um bom cartaz com a gravadora em função das vendas de *Dois* (à época em torno de 700 mil cópias), mas nada capaz de sustentar uma briga, pois ela ansiava por novos discos o quanto antes para poder continuar a colher os lucros proporcionados pelo sucesso da banda. Afinal, o mercado fonográfico brasileiro é marcado pela volatilidade de seus produtos.

No mesmo ano de 1987, por exemplo, a banda *RPM* bateu todos os recordes de vendagem, atingindo a impressionante marca de 2,2 milhões de cópias de seu disco *Radio Pirata*, lançado em 1986, para daí a pouco (fevereiro de 1989) sucumbir à guerra de vaidade de seus integrantes e ser desfeita, após um “fracasso” comercial: o terceiro e último disco da banda, *RPM ou Quatro Coiotes* – “*embora os números divulgados na época falassem em até 300 mil cópias vendidas, o fato é que ‘RPM’ vendeu pouco mais que a metade, 170 mil. Uma boa vendagem. Mas em termos de RPM, um retumbante fracasso*”²¹. Neste momento a Legião Urbana, apesar do destaque, não podia ser

²¹ DAPIEVE, Arthur. *Brock. O rock brasileiro dos anos 80*. Op. cit., p. 126.

considerada exceção a esta regra e, além disso, acatar as pretensões da gravadora garantia algumas regalias, tais como mais verba para produção do disco (mixagem, prensagem, encarte, etc.) e um período maior para utilização do estúdio, o que significava tranquilidade para composição e gravação das canções.

Começadas as gravações, elas logo foram interrompidas, em setembro de 1987. Em crise por diversas razões, uma delas a crescente histeria em torno da sua figura – detonada com o sucesso de *Dois* – Renato Russo não conseguia compor. Suspensas as gravações, começaram as pressões da EMI. Em outubro, chegou-se a um consenso. Para cumprir o contrato, o terceiro disco seria composto por canções das fases *Aborto Elétrico* e *Trovador Solitário*, que, umas mais, outras menos, estavam incorporadas ao repertório dos shows da *Legião*, além das duas canções que conseguiram finalizar no estúdio, “Angra dos Reis” e “Mais do Mesmo”.

Com este disco a Legião Urbana consolidou sua posição enquanto uma das bandas de maior destaque (e vendagem) no cenário nacional, numa relação com o público marcada por momentos de amor e ódio, atingindo níveis de fanatismo a ponto de ficar famoso um trocadilho com o nome da banda, “Religião Urbana”.

Este sucesso conseguiu até mesmo subverter a estratégia de divulgação dominante no mercado fonográfico, regida pela regra das canções curtas (de dois minutos e meio a três minutos e meio de duração) e fáceis de decorar. O carro-chefe de *Que País é Este 1978-1987* foi a canção-título, “Que País é Este”, um *punk rock* composto por Renato Russo (letra e música) em 1978 e sucesso do *Aborto Elétrico* em Brasília. Já devidamente “atualizada” (assim como “Geração Coca-Cola” tem violões na instrumentação), alavancou as vendas do disco com seus versos simples, ritmo rápido e ar de indignação. Nela, Renato canta:

Nas favelas, no Senado
 Sujeira pra todo lado
 Ninguém respeita a constituição
 Mas todos acreditam no futuro da nação

Que país é este

No Amazona, no Araguaia, na Baixada Fluminense
 No Mato grosso, nas Gerais e no Nordeste tudo em paz
 Na morte eu descanso mas o sangue anda solto
 Manchando os papéis, documentos fiéis
 Ao descanso do patrão

Que país é este

Terceiro Mundo se for
 Piada no exterior
 Mas o Brasil vai ficar rico
 Vamos faturar um milhão
 Quando vendermos todas as almas
 Dos nossos índios num leilão.

Que país é este

Tão atual nos dias de hoje ao fazer referências ao cenário político-institucional brasileiro quanto em 1978 ou 1987, “Que País é Este” e seus versos de rimas simples e teor panfletário, embora seja uma das referências do disco, acabou não sendo a mais marcante. Este posto coube a “Faroeste Caboclo”, a canção responsável pela subversão da estratégia de divulgação por ter alcançado o topo das paradas e ser uma das mais executadas durante o ano de 1988 apesar dos seus mais de nove minutos. Escrita em 1979, compunha com “Que País é Este”, “Química”, “Conexão Amazônica”, “Tédio (Com um T bem grande pra você)” e “Eu Sei” o rol de canções do LP que já estavam incorporadas ao repertório de shows. Com sua longa duração e seus 159 versos era a mais anti-comercial de todas. Mas foi o maior sucesso, tendo até mesmo ganhado o prêmio de

“A Melhor Música de 1987” da revista *Bizz*²². Inesperadamente, começou a tocar em algumas rádios menores e, não demorou muito, começou a aparecer na programação das maiores, para atender as solicitações dos fãs. Daí ao “Globo de Ouro”, programa semanal da Rede Globo de Televisão, no horário nobre, no qual se apresentavam os artistas que mais se destacavam na parada de sucessos, o caminho foi rápido, cerca de três meses²³. Uma ironia, pois fora vaiada pelo público *punk* carioca quando foi apresentada pela primeira vez fora de Brasília, no Morro da Urca em 1983²⁴.

A letra conta a história, fictícia, de João do Santo Cristo, um migrante nordestino que, cansado do “marasmo da fazenda”, segue rumo a Brasília para tentar ganhar a vida. Chegando à capital federal, o filho do interior baiano fica impressionado (“*Meu Deus mas que cidade linda!*”). Consegue um emprego de aprendiz de carpinteiro mas, em não muito tempo, a esperança de uma “vida melhor” esbarra em dificuldades bastante concretas, que acabam por levá-lo a caminhos “pouco recomendados”.

E Santo Cristo até a morte trabalhava
 Mas o dinheiro não dava prá ele se alimentar
 E ouvia às sete horas o noticiário
 Que dizia sempre que seu ministro ia ajudar

Mas ele não queria mais conversa
 E decidiu que como Pablo ele ia se virar
 Elaborou mais uma vez seu plano santo
 E sem ser crucificado a plantação foi começar.

²² MELHORES de 1987. *Bizz*, São Paulo, n° 31, fevereiro de 1988, p. 43. A eleição foi feita por 22 críticos de pop/rock convidados pela revista.

²³ MAIA, Sônia. Faroeste Caboclo – O estranho no ninho do sucesso. *Bizz*, São Paulo, n° 36, julho de 1988, p. 49-51.

²⁴ A informação é do próprio Renato Russo no encarte de *Que País é Este 1978-1987*.

Pablo, no caso, era um traficante e contrabandista peruano, “*que vivia na Bolívia*”, que João conhecera em algum prostíbulo de Brasília. A plantação a ser iniciada era de maconha. Ou seja: João do Santo Cristo passa de aprendiz de carpinteiro a traficante. Seu plano é bem sucedido, rendendo-lhe respeito e dinheiro, conseguindo “desbancar” os traficantes da área. Contudo, influenciado pelos “boyzinhos da cidade” passa a roubar. Mas

Já no primeiro roubo ele dançou
E pro inferno ele foi pela primeira vez
Violência e estupro de seu corpo
“Vocês vão ver, eu vou pegar vocês”.

Revoltado, torna-se um bandido “barra pesada”. Até ser “salvo” pelo amor, Maria Lúcia, prima de Pablo. Movido pelo projeto de casar-se, volta a ser carpinteiro. E assim vai seguindo sua vida até um senhor de “alta classe” lhe fazer uma “proposta indecorosa”, que João rejeita de forma veemente, inclusive ameaçando o “alta classe”, que devolve a ameaça:

“— Você perdeu sua vida, meu irmão!”

Atordado e amedrontado, Santo Cristo deixa de ir trabalhar e, numa bebedeira, fica sabendo que perdera seu emprego. Fala, então, com Pablo e passa ser seu sócio, ficando responsável pela distribuição do contrabando.

Neste meio tempo, se afasta de Maria Lúcia e quando volta a procurá-la, descobre que ela havia se casado com Jeremias, um traficante seu inimigo, estando, inclusive, grávida. É o momento em que o título da canção se justifica:

Santo Cristo era só ódio por dentro
E então Jeremias prá um duelo ele chamou
“— Amanhã, as duas horas na Ceilândia
Em frente o lote quatorze que pra lá que eu vou”.

O duelo, anunciado pela TV, de fato acontece, inclusive com platéia e cobertura televisiva. João vai desarmado e é atingido pelas costas por um disparo de Jeremias. Agonizante, reconhece Maria Lúcia, trazendo uma arma, que ele aceita e com a qual dispara cinco tiros em Jeremias, morrendo os dois. Vendo a cena, Maria Lúcia pega o revólver e suicida. Termina assim, sem final feliz, a história de João do Santo Cristo. História confusa? Sim, resultado de uma letra imensa composta em apenas duas tardes, e o próprio Renato reconheceu depois.

Faroeste Caboclo eu escrevi em duas tardes sem mudar uma vírgula. Foi: "Não tinha medo o tal João do Santo Cristo ..." e foi embora. [...] Mas se você prestar atenção tem um montão de falhas. Como a gente canta, as pessoas não percebem. Uma vez, o pessoal da R. Farias [produtora de cinema] queria fazer um filme [baseado na história]. Foi aí que deu para perceber como tem furo na história. Cantando parece que faz sentido, mas por que cargas d'água esse homem encontra boiadeiro em Salvador, que história é essa de trocar, "eu fico aqui, você vai pra Brasília", por causa da minha filha? Por que é que a Maria Lúcia fica com o Jeremias? Não dá pra entender! Ai você tem que bolar a sua própria história. O máximo que eu cheguei é que ela era uma viciadona e o Jeremias era tão mal que disse: "Se você não casar comigo eu vou matar o João". Mas também não justifica. E o Santo Cristo é um banana? A menina apaixonada por ele e ele fica andando com o Pablo pra cima e pra baixo, ele é gay? Tem uma porção de coisas na história que não funcionam, mas quando a gente ouve no rádio funciona muito bem²⁵.

Com mais este sucesso de público, Bonfá, Dado, Rocha e Russo saíram em turnê pelo país lotando ginásios, estádios e colecionando incidentes, sendo o mais grave deles ocorrido em Brasília, sexta-feira, 18/06/88. Nesse dia, mais de 50 mil pessoas lotavam o estádio "Mané Garrincha". Falta de organização, segurança e infra-estrutura, além do atraso da banda para entrar no palco, foram alguns dos fatores que acabaram por

²⁵ RUSSO, Renato. Entrevista. IN: LEONI, Op. cit., p. 72-73.

O projeto de filme da R. Farias foi abandonado, mas foi recentemente retomado pela Globo Filmes, que pretende usar os globais Fábio Assunção e Cláudia Abreu para os papéis de João do Santo Cristo e Maria Lúcia. Ainda não há previsão para lançamento.

exaltar essa multidão, gerando tumultos e um clima tenso. Quando a Legião começasse o show, esperava-se, os ânimos seriam acalmados. Porém isso não ocorreu. Iniciada a apresentação, os incidentes continuaram. Objetos eram jogados no palco pela platéia (o que irritou sobremaneira Renato Russo) e para completar a noite, um fã, que sofria de problemas mentais, invade o palco e agarra-se ao pescoço do vocalista, que por sua vez revida batendo com o microfone em sua cabeça. Após a intervenção dos seguranças e Renato Russo dizer um monte de impropérios para o público, a banda volta a tocar. *“Irritado com uma bombinha de festas juninas lançada ao palco, Renato Russo saiu de cena três músicas depois. ‘Cidade babaca’ disse antes de sair”*²⁶. Com o show dado por encerrado, *“a multidão exigia que a banda voltasse. Isso não aconteceu e a expectativa transformou-se em revolta, em verdadeira batalha campal”*²⁷.

*A batalha campal que se seguiu, envolvendo a polícia montada e bombas de gás lacrimogêneo, degringolou num quebra-quebra pela cidade e deixou um saldo de 60 pessoas detidas, 385 atendidas pelo serviço médico e 64 ônibus depredados. Embora ônibus já tivessem sido depredados antes do show, quem levou a culpa pela arruaça foi a banda. Um relatório entregue pela administração do estádio ao então governador José Aparecido dizia que Renato incitara a juventude local e que "com menos de uma hora de show, passou a agredir a cidade e os presentes". Embora isso fosse apenas uma meia verdade, a Legião perdeu multidões de fãs em Brasília e teve de passar um tempão tentando se defender. "Nós tocamos por uma hora e meia e não por apenas meia hora como disseram, e separaram algumas frases do contexto" lembrava Renato ao "Jornal do Brasil" do dia 21. "Temos tudo gravado em fita cassete e filmado em 16 mm pelo Jodele Larcher". Exibido pela Rede Globo, o material do videomaker ajudou a segurar a barra da banda, que estava sendo empurrada para o cadafalso*²⁸.

²⁶ SHOW da Legião em Brasília provoca inquérito policial. *Folha de S. Paulo*, 21/06/1988, p. A-35.

²⁷ IORI, Cristina. Era uma festa. Virou uma guerra. IN: *Jornal da Tarde*. São Paulo, 20/06/1988, p. 2 (Artes e Espetáculo).

²⁸ DAPIEVE, Arthur. *BRock. O rock brasileiro dos anos 80*. Op. cit., p. 136-137.

Além desse incidente, os integrantes da banda não se relacionavam bem com a histeria criada em torno deles e toda a ciranda de shows, mídia e tudo o mais característico que se liga a artistas de sucesso. Achavam que público, mídia, etc., estavam dando poder e importância demais às canções de quatro jovens. Juntando tudo isso, resolveram “dar um tempo” com a banda, cancelando shows, compromissos e até mesmo repensando sua postura, como lembrou Renato Russo em depoimento para a rede de TV MTV. “Até ‘*Que País é Este*’ a minha postura no palco era de quebrar tudo”²⁹. Depois de “fechar para balanço”, voltam mais preocupados em chamar a atenção de seu público para outras questões. De nada adiantava, para eles, o público entoar canções que questionavam a situação política e social do país e se comportar de maneira violenta nos shows. Assim, o disco *As Quatro Estações* (lançado em fins de 1989) foi fruto dessas preocupações, como ressaltou Dado Villa-Lobos: “o ‘*Quatro Estações*’ seria uma questão de ser pôr contra o que foi ‘*Que País é Este*’ e tudo nas turnês, aquela violência toda”³⁰.

As Quatro Estações marca uma mudança quantitativa e qualitativa nas temáticas das canções, que passam a privilegiar ainda mais o “micro” do que o “macro”, numa tentativa de dizer que antes da “revolução social” deveríamos nos preocupar em fazer a “revolução pessoal”, pois de nada adianta buscar uma nova realidade social se continuarmos nos comportando da mesma maneira, a partir de antigas concepções. Questionado, à época do lançamento do disco, se a Legião Urbana não queria mais “fazer música com conotação política” Renato responde:

²⁹ “Legião Urbana. Passado, Presente, Futuro”. MTV, 1994.
Este programa foi reprisado quando da morte de Renato, em outubro de 1996.

³⁰ Ibidem.

*Eu não sei, porque o novo disco é todo político. Nesse disco a gente está falando do espiritual, e hoje em dia não existe nada mais político para mim do que o espiritual. Aliás, acho que essa é a questão crucial hoje em dia, a questão de você com teu lado religioso*³¹.

Ao realizar tal questionamento, os repórteres evidenciam uma concepção de "político" (enquanto algo dissociado das demais instâncias da sociedade) que perpassava também a maneira pela qual o público entendia as mensagens expressas pela *Legião Urbana* em suas canções e apresentações.

*[...] reduzir, como se fez, a categoria da Política à atividade direta ou indiretamente relacionada com a organização do poder coativo é restringir o âmbito do 'político' quanto ao 'social', é rejeitar a plena coincidência de um com o outro. Esta limitação baseia-se numa razão histórica bem definida. De um lado, o cristianismo subtraiu à esfera da Política o domínio da vida religiosa, dando origem à contraposição do poder espiritual ao poder temporal, o que era desconhecido do mundo antigo. De outro lado, com o surgir da economia mercantil burguesa, foi subtraído à esfera Política o domínio das relações econômicas, originando-se a contraposição (para usarmos a terminologia hegeliana, herdada por Marx e hoje de uso comum) da sociedade civil à sociedade política, da esfera privada ou do burguês à esfera pública ou do cidadão, coisa que também era ignorada no mundo antigo*³².

Buscando chamar a atenção de seu público para a incoerência dessa dissociação, Renato Russo fez nas letras de *As Quatro Estações* uso de várias referências religiosas e líricas buscando, ao mesmo tempo, ressaltar a necessidade de se pensar o político de maneira mais ampla e o fato de existirem diversas formas para se falar de um mesmo assunto. Em "Monte Castelo", utilizou o nome de uma batalha da Segunda Guerra Mundial para dar título à canção e a compôs a partir de versos do "Soneto nº 11" de Camões e trechos bíblicos (I Coríntios,13).

³¹ RUSSO, Renato. O Som e a Fúria – Entrevista a Humberto Finatti e Mário Mendes. *Isto é Senhor*, 01/11/1989. In: *Conversações com Renato Russo*. Campo Grande (MS): Letra Livre, 1996 p. 71.

³² BOBBIO, Norberto. Política. In: BOBBIO, Norberto *et alli*. *Dicionário de Política*. 8ª ed. Brasília: Ed. da UnB, 1995, p. 960 (Vol. 2).

Ainda que eu falasse a língua dos homens
E falasse a língua do anjos,
Sem amor eu nada seria.

É só o amor, é só o amor
Que conhece o que é verdade
O amor é bom, não quer o mal
Não sente inveja ou se envaidece.

O amor é o fogo que arde sem se ver
É ferida que dói e não se sente
É um contentamento descontente
É dor que desatina sem doer.

Ainda que eu falasse a língua dos homens
E falasse a língua dos anjos, sem amor eu nada seria.

É um não querer mais que bem querer
É solitário andar por entre a gente
É um não contentar-se de contente
É cuidar que se ganha em se perder.

É um estar-se preso por vontade
É servir a quem vence, o vencedor;
É um ter com quem nos mata a lealdade
Tão contrario a si é o mesmo amor.

Estou acordado e todos dormem todos dormem todos dormem
Agora vejo em parte, mas então veremos face a face

É só o amor, é só o amor
Que conhece o que é verdade.

Ainda que eu falasse a língua dos homens
E falasse a língua do anjos,
Sem amor eu nada seria.

Aqui, Renato Russo coloca claramente uma proposta para se chegar a uma sociedade melhor: o amor ao próximo como ato fundamental (*Ainda que eu falasse a língua dos homens/ E falasse a língua do anjos/Sem amor eu nada seria*). Ao fazer uso de uma passagem bíblica para dizer isto, além de explicitar sua religiosidade (dizia-se um católico

não-praticante), o compositor tenta comunicar-se com o público a partir de outros registros, às vezes presentes em momentos anteriores de sua obra mas pouco percebidos até então. Uma metáfora religiosa já estava na canção título de *Dois*, “Daniel na Cova dos Leões”, letra na qual, por meio da citação do livro bíblico do profeta Daniel, fala de maneira cifrada da dificuldade juvenil em afirmar-se sexualmente, especialmente os jovens que, assim como ele à época, tinham de mascarar sua sexualidade – até então Renato Russo não havia assumido publicamente sua bissexualidade, ou “pansexualidade”, tal como veio a defini-la. Porém, como ele mesmo admitiu, as pessoas não entenderam a mensagem³³. Mesmo na fase *punk* os símbolos religiosos não estão de todo ausentes. O maior exemplo disso é “Faroeste Caboclo”, onde os personagens têm todos nomes bíblicos (João do Santo Cristo, “Maria” Lucia, Jeremias, Pablo).

As referências religiosas em *As Quatro Estações* não se limitam a passagens bíblicas. No *videoclip* de “Há Tempos” aparecem cartas de tarô e em “Quando o Sol Bater na Janela do Seu Quarto” há citação de *A Doutrina de Buda*:

Tudo é dor
E toda dor vem do desejo
De não sentirmos dor

O uso dessas múltiplas referências está diretamente relacionado com o objetivo de mostrar a diversidade e, além disso, que para a Legião Urbana mais importante que a religião era a espiritualidade:

Nós não estamos falando de religião, estamos falando do lado espiritual do ser humano. Não estamos falando que Deus existe. Eu, pessoalmente, acho que seria

³³ LEONI, Op. cit., p. 95.

muita pretensão nossa achar isso. Acho sim, que temos um sentimento de espiritualidade que comprova que ele existe. O disco não lida com a questão da existência de Deus, sim com a idéia de Deus. E tem aquela estória [sic]: foi Deus quem inventou o homem ou foi o homem que inventou Deus? O disco não é um catecismo religioso³⁴.

Apesar da diversidade de referências e da intenção de não fazer do disco um catecismo, tal conotação é difícil de ser dissociada de *As Quatro Estações*. Não obstante as muitas citações ao longo das canções, a letra de encerramento, “Se Fiquei Esperando Meu Amor Passar”, é finalizada com o último trecho da “Ladainha de Nossa Senhora”, que também é parte do missal romano:

Cordeiro de Deus que tirai os pecados do mundo
Tende piedade de nós
Cordeiro de Deus que tirai os pecados do mundo
Daí nos a paz

Conforme está em João (1, 29), o Cordeiro de Deus é Jesus Cristo, enviado à Terra em missão de salvação. Em declarações da época do lançamento de *As Quatro Estações*, Renato Russo expressou sua perplexidade com o momento do país, particularmente com a descrença das pessoas. Numa delas diz:

Até bem pouco tempo atrás, a gente realmente acreditava que poderia mudar alguma coisa. Depois percebemos que não ia dar mais para mudar, mas continuamos acreditando. E passou um certo tempo – eu pelo menos senti isso – em que as pessoas aqui no Brasil, principalmente depois do Plano Cruzado [1986], ficaram descrentes de tudo. Está assim atualmente: elas deixam as coisas irem sem convicção. Mesmo estas eleições presidenciais estão assim: todo mundo está querendo acreditar, mas ninguém acredita muito³⁵.

³⁴ RUSSO, Renato. Quando o artista faz sucesso fica sempre devendo – Entrevista a Denise Domingos, *Amiga*, 04/01/1990. In: *Conversações com Renato Russo*. Op. cit., p. 83-84

³⁵ RUSSO, Renato. Legião Urbana – Entrevista a Hagamenon Brito, *A Tarde*, Salvador, 07/11/1989. IN: *Conversações com Renato Russo*. Op. cit., p. 76.

Essa vontade de acreditar, de manter a esperança de um país melhor, está expressa em “Se Fiquei Esperando Meu Amor Passar”, quando canta “*Quero minha nação soberana / Com espaço, nobreza e descanso*”, em meio às virtudes do amor (“*Quando se aprende a amar / o mundo passa a ser seu*). Ao comentar a letra, Renato deixa algo em suspenso que, no entanto, ajuda a compreender o sentido da citação da “Ladainha de Nossa Senhora” ao final: “*É uma situação onde a pessoa já levou tanta porrada que nem sabe ...*”³⁶ Nem sabe o quê? Pra onde ir? O quê fazer? A quem recorrer? Continuando, comenta: “*A música termina com aquela parte da liturgia católica cristã [...]. Depois é que percebemos que Cazuzza já tinha feito uma colocação parecida, no ‘Blues da Piedade’*”³⁷. E o que canta Cazuzza nesse *blues*, do disco *Ideologia*, de 1988? Vejamos:

Vamos pedir piedade
 Senhor, piedade
 Pra essa gente careta e covarde
 Vamos pedir piedade
 Senhor, piedade
 Lhes dê grandeza e um pouco de coragem

Que “gente careta e covarde” é essa? O próprio Cazuzza responde, em outra canção de *Ideologia*, “Brasil”:

Brasil
 Mostra a tua cara
 Quero ver quem paga
 Pra gente ficar assim
 Brasil
 Qual é o teu negócio?
 O nome do teu sócio?
 Confia em mim

³⁶ RUSSO, Renato. Quando o artista faz sucesso fica sempre devendo. Op. cit., p. 85.

³⁷ *Ibidem*.

Ou seja, a “gente careta e covarde” era (somos) todos os brasileiros passivos diante da situação do país do colarinho branco, do clientelismo, da corrupção, do “jeitinho brasileiro”, do “vale tudo”. Voltando à Legião Urbana, quando é feita a aproximação entre “Se Fiquei Esperando o Meu Amor Passar” e “Blues da Piedade”, a primeira ganha uma conotação que por si só não consegue ter. Ao interpretar sua composição, Cazuza canta com pitadas de ironia, sendo a súplica por piedade muito mais sarcástica do que qualquer outra coisa. Ao evocar o “Cordeiro de Deus”, Renato Russo não o faz em sentido irônico. Além de não ser uma forma de discurso que gostasse de usar, sua interpretação da canção e o contexto em que há a citação não dão margem para tal percepção. Afinal, por qual razão um tratamento irônico seria utilizado para cantar uma referência bíblica em um disco onde uma das premissas foi a valorização da religiosidade. Ou seja, os pedidos de piedade de Renato e de Cazuza são bem diferentes, sendo que o da Legião Urbana não é uma súplica aos deuses para que resolvam nossos problemas terrenos, retirando nossos pecados, mas um pedido de paz social, individual e espiritual. Assim, embora não seja uma obra catequética no sentido de pregar o catolicismo, ao terminar o disco com uma oração (e reafirmar a religiosidade), ao contrário do que defendeu, Renato Russo reforçou esse caráter de “manual religioso”, ou de um *“pequeno tratado sobre virtude”*³⁸ de *As Quatro Estações*. Paradoxalmente, o disco fruto de preocupações com o culto em torno da banda acabou por fornecer ainda mais elementos para a adoração dos fãs.

Quanto ao amor, um amor que respeite as diferenças, que não seja restrito apenas às relações sexuais ou familiares, a valorização da religiosidade reforça o papel

³⁸ VIANNA, Hermano. Op. cit., p. 34.

desse sentimento como um ato fundamental de convivência social. Um mandamento:

“Amarás o teu próximo como a ti mesmo” (Mateus 22,29). Não apenas isso:

o amor, na visão da gente em As Quatro Estações, não é uma coisa importante porque as religiões dizem que seja, ou então porque é da natureza humana, mas sim porque pode ser uma espécie de passaporte para outras reflexões e outras sensações³⁹.

Toda essa presença da religião, no entanto, não significou um abandono total das perspectivas *punks*. Em “Pais e Filhos” canta-se:

É preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã
Porque se você parar pra pensar, na verdade não há

A inexistência de um futuro positivo, com uma sociedade melhor do que a do presente, professada pelos *punks*, ainda tem seus ecos aqui. A diferença, porém é que esse futuro só não existirá se não houver ações positivas no presente, ações “do bem”, como ele defende em “1965 (Duas Tribos)” ao dizer que está do lado do bem, “*com a luz e com os anjos*”.

Em síntese, o que entendemos é que a dúvida quanto ao futuro expressa por “Geração Coca-Cola” (afinal, que futuro a tão criticada geração consumista poderia construir?) em *As Quatro Estações* está reelaborada, assumindo conotações bem distintas. A dúvida passa a ser proposta. Seria esta a proposta mais correta, coerente, para superar os problemas da sociedade capitalista? A discussão não é por esse caminho, na medida em que juízos de valor dessa ordem pouco contribuem para a análise histórica. Mais importante é entender a lógica dessa proposta, e tentamos aqui minimamente recompor o seu processo de

³⁹ RUSSO, Renato. *Legião Urbana*. Op. cit., p. 77.

construção, e, num segundo momento, entender a sua recepção. Em se tratando das canções da Legião Urbana, o sucesso delas junto aos jovens brasileiros a partir da década de 80 fez de Renato Russo uma das referências culturais do Brasil contemporâneo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao discutir as canções da Legião Urbana que compõem os quatro primeiros discos da banda, lançados entre 1985 e 1989, argumentamos que elas partem de uma vontade de ação frente à sociedade sem que, no entanto, saiba-se o que fazer, a uma proposta do que fazer. Esta proposta tem como fundamentos a valorização da individualidade e o respeito ao outro, numa busca incessante de harmonização individual e das relações cotidianas, de modo a permitir uma vida em sociedade menos conflituosa, pois quem é incapaz de harmonizar-se consigo e com aqueles que lhe são mais próximos, não conseguirá isto em dimensões mais amplas.

A síntese dessa proposta está em estreita ligação com um mandamento bíblico, *“Amarás o teu próximo como a ti mesmo”* (Mateus 22,29). Na medida em que as relações cotidianas têm esta posição central, o presente assume um papel fundamental, enquanto momento das ações para que a proposta de futuro seja construída. Assim, para que o deserto dê lugar às flores, é fundamental que cada um, em seu próprio tempo, contribua, não somente plantando, mas principalmente cuidando de suas flores. Algo como *“cada um faz a sua parte e juntos mudamos o mundo”*.

Por identificarmos esta proposta, questionamos a leitura na qual a Legião Urbana (e Renato Russo sobretudo) canta a desesperança de uma geração. Entendemos que a esperança em um futuro melhor acompanha toda a obra e que a alegada desesperança é antes a angústia frente aos impasses do presente. Presente que, por sua vez, não é visto de maneira otimista, tampouco está em confronto com um passado idílico.

Na medida em que presentividade, individualidade, desvinculação com as propostas de transformação da esquerda, dentre outros aspectos, são geralmente associadas ao

momento de questionamento da tradição moderna, a pós-modernidade, juntamente com o fato da Legião Urbana ter representado o papel de porta-voz de jovens criticados por seu pequeno envolvimento sócio-político, em contraste com a atuante juventude da década de 60, pensar as canções da banda enquanto contraposição ao paradigma dos anos 60 é, de fato, possível. Entretanto, parece obscurecer aspectos importantes da obra.

Os versos “*É só o amor, é só o amor / Que conhece o que é verdade*”, que Renato Russo utilizou da obra de Camões para compor “Monte castelo”, remete, entre outras, à canção “All You Need Is Love” do Beatles. Parte do disco *Magical Mystery Tour* (1967), momento em que o grupo inglês está em estreito diálogo com a contracultura, sua mensagem é que nada é impossível desde que você tenha o mais importante, amor. Não é demais lembrar a importância dos Beatles para Renato Russo, assim como Bob Dylan, conforme já apontamos.

Embora tenhamos que investigar melhor as ligações entre as canções da Legião Urbana e Dylan (bem como os Beatles), a proximidade entre o estilo *folk* de “Eduardo e Mônica”, “Faroeste Caboclo” e “Hurricane” e “Mr. Tamborine Man”, para citarmos apenas duas composições de Bob Dylan, são facilmente identificáveis na instrumentação e na letra, pois todas narram trajetórias de personagens. Apesar de não ser nada extraordinário no âmbito do *rock* artistas inspirarem-se em autores e obras sem maiores preocupações em relação às vinculações estéticas e políticas de suas referências, a insistência de Renato Russo em reafirmar Bob Dylan enquanto um de seus compositores preferidos e o *folk* como uma referência, nos permite inferir que ambos estavam entre seus paradigmas de criação. Porém, voltamos a enfatizar, é importante que isto seja melhor investigado, tarefa que temos no horizonte.

Outra referência dos anos 60 com destaque na banda, especialmente na iconografia de 1993 em diante, são as flores. Na capa do disco *O Descobrimento do Brasil*

(1993), Dado, Bonfá e Renato estão fotografados no meio de um campo florido. Em várias outras fotos, muitas em shows, Renato Russo aparece empunhando flores, como se fizesse delas a sua arma. Referência ao “poder da flor” *hippie*? É possível. De flor em mãos é que ele está na capa de seu primeiro disco-solo, “*The Stonewall Celebration Concert*”. Lançado em 1994, é uma homenagem aos acontecimentos de 28 de junho de 1968 no bar “Stonewall” em Nova Iorque, data em que os homossexuais, freqüentadores do local, enfrentaram a repressão policial. A partir de então, 28 de junho passou a ser marco na luta pelos direitos homossexuais e dia do “Gay Pride” ou “Orgulho Gay”.

Estas e muitas outras questões que nos angustiaram durante a pesquisa, nos dão a certeza de que há um longo caminho a percorrer para a análise das muitas representações que as canções da Legião Urbana suscitam, de modo a fazer com que elas nos ajudem ainda mais a entender aspectos da cultura da história recente de nosso país. E dada a popularidade da banda mesmo após sua dissolução com a morte de Renato Russo em 11 de outubro de 1996, popularidade constantemente alimentada pelo mercado da música, que já lançou três discos póstumos e acena com outros, arriscamos a dizer que as canções da Legião Urbana continuarão a nos informar sobre a cultura brasileira por um bom tempo. A incompletude da análise que por ora encerramos só é amainada pelo nosso desejo de continuar a investigar a obra da banda, particularmente as letras de Renato Russo, e pelas outras tentativas, ainda que reticentes como a criação do Memorial Renato Russo em Brasília (previsto para 2000, mas atualmente em suspenso, onde será – ou seria - disponibilizado seu espólio), de iluminar a sua trajetória.

*E nossa história, não estará
Pelo avesso assim, sem final feliz
Teremos coisas bonitas pra contar
E até lá, vamos viver
Temos muito ainda por fazer*

Metal Contra as Nuvens

BIBLIOGRAFIA

ABRAMO, Helena Wendell. *Cenas Juvenis. Punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta, 1994.

AB'SABER, Tales Afonso Muxfeldt. *Cinema Paulista dos Anos Oitenta: Um problema da cultura*. São Paulo, 1995. Tese (Doutorado em Cinema), ECA, USP.

ADORNO, Theodor W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: GIANOTTI, José Arthur (Org.). *Adorno*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

_____; HORKHEIMER. *Max. Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGUIAR, Joaquim Alves de. Panorama da Música Popular Brasileira: Da Bossa Nova ao rock dos anos 80. In: SOSNOWSKI, Saúl & SCHWARTZ, Jorge (Orgs.). *Brasil: O trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994, pp. 141-174.

ALICE, Maria. *40 Anos de Rock*. Rio de Janeiro: 34, 1995 (3 vols.).

ALVES, Antônio Marcus. *Cultura Rock e Arte de Massas*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

ALVES, Luciano Carneiro. A Legião Urbana e Seu Faroeste Caboclo. In: Anais do XI Encontro Regional de História da ANPUH-MG. Uberlândia: UFU, 1998, pp. 111-112.

_____. Renato Russo, Sua Obra e a Questão da Homossexualidade. In: Anais do XI Encontro Regional de História da ANPUH-MG. Uberlândia: UFU, 1998, pp. 257-258.

ANDRADE, Elaine Nunes de. *Movimento Negro Juvenil: Um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo*. São Paulo, 1996. Tese (Doutorado), FE, USP.

ASSAD, Simone (Coord.). *Renato Russo de A a Z*. As idéias do líder da Legião Urbana. Campo Grande(MS): Letra Livre, 2000.

BAKHTIN, Mikail. *A Cultura na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. 2ª ed. Brasília/São Paulo: UnB/HUCITEC, 1993.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

BAUDRILLARD, Jean. *À Sombra das Maiorias Silenciosas*. O fim do social e o surgimento das massas. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- BEHAGUE, Gerard. Fundamento Sócio-Cultural da Criação Musical. In: Revista da Escola de Música UFBA, Agosto, 1992.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENNETT, Tony. *Rock and Popular Music: politics, policies, institutions*. London, Routledge, 1993.
- BERENDT, Joachim Ernst. *O Jazz :do Rag ao Rock*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BIVAR, Antonio. *O Que é Punk?* 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental: Os livros e a escola do tempo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.
- BOBBIO, Norberto et alli. *Dicionário de Política*. 8ª ed. Brasília: Ed. da UnB, 1995 (Vol. 2).
- BOLOGNESI, Mário Fernando. A Mercadoria Cultural. In: *Trans/Form/Ação*. São Paulo, nº 19, 1996, pp. 75-96.
- BRANDÃO, Antonio Carlos & DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos Culturais de Juventude*. 11ª ed. São Paulo: Moderna, 1993.
- BURAK, Solum Donas (comp.). *Adolescencia y Juventud en América Latina*. Cartago: LUR, 2001.
- CAIAFA, Janice. *Movimento Punk na Cidade. :A invasão dos bandos suburbanos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- CALADO, Carlos. *A Divina Comédia dos Mutantes*. 2. Ed. São Paulo: 34, 1996.
- CAMPOS, Augusto de (Org.). *O Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8ª ed. São Paulo: Publifolha/T.A. Queiroz, 2000. Col. Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro)
- CAPELATO, Maria Helena R. *Imprensa e História do Brasil*. São Paulo: Contexto/Edusp, 1988.
- CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: Os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAIFAS, Ronaldo (Orgs). *Domínios da História: Ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997, pp. 401-439.
- CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas Rebeldia. A Juventude em Questão*. São Paulo: Ed. SENAC-SP, 2001.

CERTEAU, Michel. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

_____. A Operação Histórica. In: LE GÖFF, J. & NORA, P. (Orgs.) *História: Novos Problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

CHACON, Paulo. *O Que é Rock?* São Paulo: Brasiliense, 1982.

CHAPELLE, Steve; GAROFALO, Reebe. *Rock e Indústria: História e política da indústria musical*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

CHARTIER, Roger A. *Ordem dos Livros. Leitores, autores e bibliotecas nas Europa entre os séc. XIV e XVII*. Brasília: Ed. da UnB, 1994.

_____. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CHAUÍ, Marilena. *Repressão Sexual: Essa Nossa (Des) Conhecida*. 11a. ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna*. Introdução às teorias do contemporâneo. 3ª ed. São Paulo: Loyola, 1996.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade: Os Anos 20 e 30*. São Paulo, 1988. Tese (Livre Docência), FFLCH, USP.

CONVERSAÇÕES com Renato Russo. Campo Grande (MS): Letra Livre.

CORRÊA, Tupã Gomes. *Disco & Moda: função do rock na articulação do mercado cultural*. São Paulo, 1988. Tese (doutorado). ECA, USP.

_____. *Mercado da Música: Disco e Alienação*. São Paulo: Expert, 1987.

_____. *Rock, Nos Passos da Moda*. Mídia, consumo X mercado cultural. Campinas (SP): Papyrus, 1989.

COSTA, Márcia Regina da. *Os Carecas do Subúrbio: Caminhos de um nomadismo moderno*. Petrópolis: Vozes, 1993.

DANTAS, José Maria de Souza. *MPB. O canto e a Canção*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988.

DAPIEVE, Arthur. BRock. *O rock brasileiro dos anos 80*. 2ª ed. Rio de Janeiro: 34, 1996.

_____. *Renato Russo, o Trovador Solitário*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Prefeitura, 2000.

DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourette*. Mídia, cultura e revolução. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

DIAS, Marcia Tosta. *Os Donos da Voz*. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

DOLABELA, Marcelo. *Abz do Rock Brasileiro*. São Paulo: Estrela do Sul, 1987.

DUARTE, Rodrigo. Adornos. *Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1997.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. 2º ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

EISENSTADT, S. N. *Geração a Geração*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*. Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Edusp/FDE, 1995.

FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 1992.

_____. *Tropicália: Alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.

FERNANDES JUNIOR, Antônio. Enunciação e Efeitos de Sentido em Vento no Litoral. In: *ArtCultura*. Uberlândia, nº II, vol. I, 2000, p. 8-13.

FIGUEIREDO, Anna Cristina C. Moraes. *Liberdade é Uma Calça Velha, Azul e Desbotada*. Publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964). São Paulo: Hucitec/História Social USP, 1998.

FINATTI, Humberto; MENDES, Mário. O Som e a Fúria. *Isto é Senhor*, 01/11/99, p. 03-05.

FLANAGAN, Bill. *Dentro do Rock: Grandes compositores de rock revelam como criam suas músicas*. São Paulo: Marco Zero, s/d.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. 3ª ed., Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

FURTADO, João Pinto. A Música Popular Brasileira dos Anos 60 aos 90: Apontamentos para o estudo das relações entre linguagens e práticas sociais. In: *Pós-História*. Assis (SP), vol. 5, 1997.

GARCIA, Lauro Lisboa. Mania de Legião. *Época*, nº 75, 25/10/1999, pp. 86-87.

GAY, Peter. *Freud para Historiadores*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____. *O Estilo na História*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

GREEN, James Naylor. *Além do Carnaval. Homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo Ed. da UNESP, 2000.

GRILLO, Cristina; LIMA, Roni. Renato Russo Morre aos 36 por Complicações Decorrentes de Aids. *Folha de São Paulo*, 12/10/1996 - Caderno Especial.

GROPPO, Luis Antonio. *O Rock e a Formação do Mercado de Consumo Cultural Juvenil: A participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o Caso do Brasil Os Anos 80*. Campinas, 1996. Tese (Doutorado), IFCH, UNICAMP.

GUERREIRO, Almerinda de Sales. *Retratos de Uma Tribo Urbana: Rock brasileiro*. São Paulo, 1991. Dissertação (Mestrado em Antropologia), FFLCH, USP.

HALL, Douglas Kent; Clark, Sue C. *Rock: a World Bold as Love*. New York: Cowles Book, 1970.

HOBBSAWN, Eric. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloisa B. (org.). *Pós-Modernidade e Política*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 15-80.

IORI, Cristina. Era uma festa. Virou uma guerra. In: *Jornal da Tarde*. São Paulo, 20/06/1988, p. 2 (Artes e Espetáculo).

JANOTTI JUNIOR, Jeder Silveira. *Heavy Metal: O universo tribal e o espaço dos sonhos*. Campinas, 1994. Tese (Doutorado), IFCH, UNICAMP.

KEMP, Kenia. *Grupos de Estilo Jovens: O rock underground e as práticas (contra) culturais dos grupos punk E thrash em São Paulo*. Campinas, 1993. Tese (Doutorado), IFCH, UNICAMP.

LAMOUNIER, Bolívar (Org.). *De Geisel a Collor: O balanço da transição*. São Paulo: Sumaré/IDESP, 1990.

LEGIÃO Urbana. *Passado, Presente, Futuro*. MTV, 1994.

LEONI. *Letra, Música e Outras Conversas*. Rio de Janeiro: Gryphus, s/d.

LIMA, Iriam Rocha. Mania de Regravar. *Correio Brasiliense*. Brasília, domingo, 10/10/1999, p. 02 - "Dois"

_____. Memorial Será Inaugurado em Abril. *Correio Brasiliense*, Brasília, domingo, 10/10/99, p. 02 - "Dois".

LOBATO, Eliane. Histórias Urbanas. *Sui Generis*, n. 4, ano I, 1995, p. 25.

MAFFESOLI, Michel. *No Fundo das Aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. *O Tempo das Tribos*. O declínio do individualismo na sociedade de massas. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MAIA, Cristiano Escobar. *A Nossa Geração Perdida*. Itajaí-SC: Ed. da UNIVALI, 2000.

MAIA, Sônia. Faroeste Caboclo. O estranho no ninho do sucesso. In: *Bizz*, São Paulo, nº 36, julho de 1988, p. 49-51.

MARCHETTI, Paulo. *O Diário da Turma 1976-1986*. A história do rock de Brasília. São Paulo: Conrad, 2001.

MARCUSE, Herbert. A Esquerda sob a contra-revolução. In: _____. *Contra-Revolução e Revolta*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973, p. 11-61.

_____. *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

McNEILL, Legs; McCAIN; Gillian (Orgs.). *Mate-me por favor*. Uma história sem censura do punk. Porto Alegre: L&PM, 1997.

MARGULIS, Mario. Juventud: Una aproximación conceptual. In: BURAK, Solum Donas (comp.). *Adolescencia y Juventud en América Latina*. Cartago: LUR, 2001.

MARSON, Adalberto. Reflexões Sobre o Procedimento Histórico. In: SILVA, Marcos A. *Reflexões Sobre o Procedimento Histórico*. São Paulo/Rio de Janeiro: ANPUH/Marco Zero, 1984, pp. 37-64.

MARTIN, George. *Paz, Amor e Sgt. Pepper*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

MASON, Celson e SOUSA, Okky de. Um Rebelde que se Vai. *Veja*, ano 29, nº 42, 16/10/96, p. 113.

MEDAGLIA, Julio. MPB Entertainments Limited. In: _____. *Música Impopular*. São Paulo: Global, 1988, p. 312-318.

MEDEIROS, Paulo de Tarso Cabral. *A Aventura da Jovem Guarda*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MELHORES de 1987. *Bizz*, São Paulo, nº 31, fevereiro de 1988, p. 43.

MELLO, João M. Cardoso de; NOVAIS, Fernando. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: NOVAIS, Fernando; SCHWARCZ, Lilian M. (Coord.) *História da Vida Privada no Brasil Vol. 4. Contrastes da Intimidade Contemporânea*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 559-658.

MENEGUELLO, Cristina. *Resgatando Hollywood*: reflexões a partir de cartazes de cinema. In: *História e Perspectiva*. Uberlândia, jul./dez. 1990.

MENEZES, Adélia Bezerra. *Desenho Mágico*. Poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Hucitec, 1982.

MONTANARI, Valdir. *História da Música : Da Idade da Pedra à Idade do Rock*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1983.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: Canção popular e conhecimento histórico. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, vol. 20, n.º 39, 2000, p. 203-221.

MORELLI, Rita. *Indústria Fonográfica*. Um estudo antropológico. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1991.

MORICONI, Italo. O Pós-Utópico: Crítica do futuro e da razão imanente. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, n.º 84, jan./mar. 1986, p. 69-85.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MUGGIATI, Roberto. *A Revolução dos Beatles*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

_____. *Rock: Da Utopia à Incerteza (1967-1984)*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Rock: de Elvis à Beatlemania (1954-1966)*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Rock: Os anos heróicos e os anos de ouro*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

NAPOLITANO, Marcos. “*Seguindo a Canção*”. Engajamento Político e Indústria Cultural na Trajetória da Música Popular Brasileira (1959-1969). São Paulo, 1998. Tese (Doutorado em História), FFLCH, USP.

_____. *Cultura Brasileira*. Utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2001.

_____. O Conceito de MPB nos Anos 60. In: *História: Questões & Debates*. Curitiba, Ed. da UFPR, n.º 31, 1999, p. 11-30.

_____. O Tropicalismo no contexto dos festivais. *Alta Fidelidade – Dossiê Especial I: Tropicalismo*. www.geocities.com/altafidelidade/trop_debt.htm, 24/05/2001, p. 3).

_____; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o Samba é Samba. A questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, vol. 20, n.º 39, 2000, p. 167-189.

OLIVEIRA, Fátima Amaral Dias de. *Trilha Sonora: Topografia semiótica paulistana nas Canções Independentes Das Décadas De Setenta E Oitenta*. Capinas, 1990, Tese (Doutorado), IFCH, UNICAMP.

PARIS, Robert. A Imagem do Operariado no Século XIX pelo Espelho de ‘Vaudeville’. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo / Rio de Janeiro: ANPUH / Marco Zero, v. 8, n.º 15, set. 87 / fev. 88, pp. 61-89.

PASTORE, José. *Brasília: A cidade e o homem*. São Paulo: Nacional/Edusp, 1969, p. 66.

PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: Um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.

PEDERIVA, Ana Bárbara. *A Jovem Guarda. Cronistas sentimentais da juventude*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 2000.

PEIXOTO, Fernando. *Hollywood. Episódios da Histeria Anticomunista*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

PENNA, Lincoln de Abreu. *República Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

PEREIRA, Carlos Alberto Messenger. *O Que é Contracultura?* 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

PUNTERMAN, Paulo. *Indústria Cultural: A agonia de um conceito*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

RAMOS, Alcides Freire Ramos. *O Canibalismo dos Fracos: História/Cinema/Ficção – Um Estudo de “Os Inconfidentes” (1972, Joaquim Pedro de Andrade)*. São Paulo, 1996. Tese (Doutorado em História), FFLCH, USP.

RENATO Russo. Tributo ao Ídolo. *Sui Generis*, n.º 17, ano II, 1996, p. 36.

RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCK: *A música do século XX*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1983 (2 Vols.).

RODRIGUES, Vera Marisa de Souza. *Carapintadas: Estudantes na Festa e na Política*. Campinas, 1997. Dissertação (Mestrado), IFCH, UNICAMP.

ROSSI, Clovis. *O Que é Jornalismo*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

ROUANET, Sérgio Paulo. *As Razões do Iluminismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

ROZACK, Theodore. *A Contracultura. Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

RUSSO, Renato. Entrevista. In: LEONI. *Letra, Música e Outras Conversas*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1995, p. 61-96.

_____. O Som e a Fúria – Entrevista a Humberto Finatti e Mário Mendes. *Isto é Senhor*, 01/11/1989. In: *Conversações com Renato Russo*. Campo Grande (MS): Letra Livre, 1996.

_____. Renato Russo. Um guru quase recluso. E suas mensagens nervosas (entrevista a Antonio Carlos Miguez). In: *Jornal da Tarde*. São Paulo, 29/07/1988, p. 12-A (Divirta-se).

SANCHES, Pedro Alexandre. Pistas. *Folha de São Paulo*, 12/10/96. (Caderno Especial).

_____. *Tropicalismo*. Decadência bonita do samba. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. 2ª ed. ver. e aumentada. Petrópolis: Vozes, 1980.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos; Simão, Azis. *Maria Antônia, uma rua na contramão*. São Paulo: Nobel, 1988.

SARLO, Beatriz. Esquecer Benjamin. In: _____. *Paisagens Imaginárias*. São Paulo: Ed da UNESP, 1997.

SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SEVCENKO, Nicolau. O enigma pós-moderno. In: OLIVEIRA et alli; Roberto Cardoso. *Pós-Modernidade*. 5ª ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 1995, p. 45-53.

SHOW da Legião em Brasília provoca inquérito policial. *Folha de S. Paulo*, 21/06/1988, p. A-35.

SÓ, Pedro. Legião Sempre. *Showbizz*. Ano 13, nº 07, julho de 1997, p. 26.

SOUSA, Rafael Lopes de. *Punk: Cultura e Protesto*. A mutações ideológicas de uma comunidade juvenil subversa. São Paulo 1983-1996. Assis (SP), 1997. Dissertação (mestrado), FCL, UNESP - Assis.

SOUZA, Antonio Marcus Alves de. *Cultura Rock e Arte de Massa*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

TIBAJI, Alberto. Autonomia: Um momento da história da arte. In: *ArtCultura*. Uberlândia, nº II, vol. I, p. 76-85.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TOURAINE, Alain. *Crítica da modernidade*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso: A homossexualidade no Brasil, da Colônia à atualidade*. 3ª ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Record, 2000.

UM ANO Sem Renato Russo (Encarte Especial). *Showbizz*, n. 147, outubro de 1997, p. 5-6.

VARGAS, Christian. Os Anjos Decaído. Uma arqueologia do imaginário pós-utópico nas canções da Legião Urbana. In: COSTA, Cléria Botelho da; MACHADO, Maria Salete Kern (orgs.). *Imaginário e História*. Brasília/São Paulo: Programa de Pós-Graduação em História da UnB/Marco Zero, 1999, p. 171-205.

VELHO, Gilberto; CASTRO, E. B. Viveiros. O Conceito de Cultura e o estudo de Sociedades Complexas. In: *Artefato*, vol. 01, nº01, p. 4-9.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. *O Rei do Rock*. São Paulo: Globo, 1996.

VESENTINI, Carlos Alberto. *A Teia do Fato*. São Paulo: Hucitec/História Social USP, 1997.

VIANNA, Alexander Martins. O Universo Punk como Paradigma para Análise Crítica da Cultura. IN: MENEZES, Lena Medeiro de (Org.). *História e Violência*. Anais do VII Encontro Regional ANPUH-RJ. Rio de Janeiro: ANPUH-RJ/UERJ, 1996, p. 504-507.

_____. Punk (Conceito e Comportamento). IN: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (Org.) *Dicionário Crítico do Pensamento de Direita*. Rio de Janeiro: MAUAD/FAPERJ, 2001, p. 382-383.

VIANNA, Hermano. Por Enquanto – 1984/1995. In: *Por Enquanto –1984-1995*. (caixa discográfica). Rio de Janeiro: EMI Brasil, 1995.

VIEIRA, Maria do P.; PEIXOTO, Maria do R.; KHOURY, Yara A. *A Pesquisa em História*. São Paulo: Ática, 1994.

VILLAÇA, Mariana Martins. *Tropicalismo: Um movimento em debate*. Alta Fidelidade – Dossiê Especial I: Tropicalismo. www.geocities.com/altafidelidade/trop_debt.htm, 24/05/2001.

WHITE, Hyden. *Meta-História*. A imaginação histórica do século XIX. São Paulo: EDUSP, 1992.

WISE, Wolfgang. *O Ato de Leitura*. São Paulo: Editora 34, 1996. (2 Vols.)

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)